

**Desejo de Ficção:  
Contributo para uma reflexão sobre o Ensaio Audiovisual**

**Ana Paula Veiga Riscado**

**Trabalho de Projecto  
Mestrado em Antropologia das Culturas Visuais**

**Outubro de 2016**

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Antropologia das Culturas Visuais realizado sob a  
orientação científica da Professora Dr<sup>a</sup> Margarida Medeiros



## **Agradecimentos**

Para a concretização do presente trabalho de projecto agradeço em particular à Professora Dra Margarida Medeiros pela desafiante orientação e pela sugestão para investigar um campo tão estimulante como o do ensaio audiovisual. Agradeço igualmente aos professores dos diferentes seminários que frequentei durante o Mestrado e que foram fundamentais para abrir perspectivas de pensamento sobre o mundo: Prof. Dra Catarina Alves Costa (também co-orientadora do projecto), Professor Drº José Bragança de Miranda, Professor Drº João Leal, Professora Drª Paula Godinho, Professora Drª Inês Gil, Professor Drº Luís Mendonça e ao Professor Drº Carlos Natálio.

Ao Luís Correia e à Mariana Escudeiro pela orientação no estúdio de edição de imagem.  
A todas as pessoas envolvidas na produção dos ensaios audiovisuais e a todos os colegas de mestrado.

Ao Colectivo Baldio, Performance Studies (Joana Braga, Ana Mira, Ana Bigotte Vieira, Ricardo Seíça Salgado, Fernanda Eugénio e Paula Caspão) pelo questionamento permanente.

À Rita Mendes pela revisão.

À Marina Riscado e ao Carlos Riscado pelo tempo e pelo espaço.



**Desejo de Ficção: contributo para uma reflexão sobre o ensaio audiovisual**

**Ana Paula Veiga Riscado**

## **Resumo**

O presente trabalho de projecto pretende reflectir sobre o papel do ensaio audiovisual enquanto ferramenta de produção de novos discursos sobre o mundo, situando-o no campo teórico da Antropologia das Culturas Visuais, dos Estudos Cinematográficos e dos Estudos Críticos. A sua potencialidade discursiva será analisada à luz de cinco *objectos visuais* produzidos durante a investigação (de Março de 2015 a Julho de 2016), análise que revela na sua estrutura a relação crítica que foi criada com a *matéria prima visual* (imagens recolhidas no mundo *real* e recolhidas no mundo *virtual*)

Revela-se um caminho epistémico individual, onde a ficção é assumida como plataforma, conduzida pelo desejo.

**Palavras-Chave:** ensaio audiovisual, realidade, ficção, crítica

## **Abstract**

This project aims to reflect on the role of the audiovisual essay as a tool to produce new discourses about the world, situating it within the theoretical fields of Anthropology of Visual Cultures, Film Studies and Critical Studies. Its discursive potential will be analyzed from the perspective of five *visual objects* produced throughout the research (from March 2015 to July 2016). The structure of the analysis shows the critical relation that has been developed with the *visual raw material* (i.e. images collected in the *real* world and images collected in the *virtual* world).

An individual epistemic path is disclosed, where fiction is assumed as a platform driven by desire.

**Keywords:** audiovisual essay, reality, fiction, criticality

## Índice

Introdução ————— pág. 1 e 2

### I - *Vila, uma experiência documental, portraits d'été e a minha companhia*

1.1) *Vila, uma experiência documental*: diários de campo ————— pág. 3

1.2) A experiência etnográfica, a fronteira entre arte e antropologia, o documentário e a ficção

2.1) *portraits d'été*: diários de campo ————— pág. 12

2.2) *Cronique d'un Été, Portraits e Workers Leaving the Factory* ————— pág. 13

2.2.1) *Cronique d'un été*: o método participativo

2.2.2) *Portraits*: o olhar colocado de Alain Cavalier

2.2.3) *Workers Leaving the Factory*: as políticas do cinema e do trabalho por Harun Farocki

3.1) *A minha companhia*: diários de campo ————— pág. 22

3.2) O teatro e o cinema: a ficção enquanto linguagem

### II – *directors Shot e Decolonize the Image Les Maîtres Beaux*

1.1) *directors Shot* ————— pág. 29

1.2) *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux*: diários de campo ————— pág. 30

1.3) Texto críticos

1.3.1) Texto Crítico I [inserido no ensaio audiovisual ]

1.3.2) Texto Crítico II [publicado na INTERACT ]

1.4) A função descolonizante da crítica

### III – Considerações Teóricas

1.1) O Ensaio enquanto forma e gesto libertador	pág. 40
1.2) Montagem: Continuidade do Corte e o cinema que pensa	pág. 42
1.3) O Exame da Crítica	pág. 45
1.4) A Crítica Digital	pág. 48
Conclusão	pág. 50
Referências Bibliográficas	I - VII
Lista de Figuras	VIII
Apêndice A e B	I - XV
Anexo	não-pag.

o real deve ser ficcionado para ser pensado

*Jacques Rancière (2004)*

## Introdução

Pensar ensaísta e criticamente o ensaio audiovisual é um exercício que solicita a utilização de linguagens distintas, de acordo com a fase do processo criativo. Ao atravessarmos o *corpus* de trabalho prático que acompanha este documento - *Vila, uma Experiência Documental, portraits d'été, a minha companhia, directors shot* e *Descolonize The Image Les Maîtres Beaux*<sup>1</sup> - é possível detectar a transferência de uma preocupação mais etnográfica, no sentido de fidelidade científica à realidade, para um interesse por imagens fixas e em movimento produzidas por outros, em que foi possível trair o pressuposto do real uma vez que não havia tomado previamente qualquer decisão na construção do objecto. O *corpus* de trabalho prático visa assim explorar um interesse gradual pela ficção enquanto metodologia de acesso à realidade e posicionar o ensaio audiovisual como instrumento também ao seu serviço.

Antes da apresentação do percurso expositivo que estrutura o documento, pretende-se ainda que seja assimilável pelo leitor o carácter experimental de toda a investigação, e que me permitiu acomodar os diferentes graus de pensamento que exponho em cada capítulo e justificar a utilização de elementos como os diários de campo produzidos ao longo da investigação (chamados ao corpo do texto através de uma citação com tamanho de letra 10, sem aspas e numerados), *stills* de planos de filmes ou dos próprios objectos visuais (que mais do que ilustrar o texto escrito, convocam a importância da presença do signo visual no momento em que se escreve sobre ele) -, ou de textos críticos (textos críticos I e II) produzidos por mim num tempo anterior ao da concretização deste documento.

Assim, no primeiro capítulo são tratados os três primeiros objectos visuais: *Vila, uma experiência documental, portraits d'été e a minha companhia*. Através deles são abordadas questões relacionadas com o posicionamento do antropólogo durante uma investigação no terreno, a relação com os actores sociais envolvidos no processo de pesquisa, o papel da câmara de filmar enquanto mediadora

---

<sup>1</sup> O material visual encontra-se disponível para visualização em <https://vimeo.com/user10007185>

entre o investigador e a realidade e o carácter de autenticidade do material visual produzido. De forte base etnográfica procuro construir a partir da realidade exterior um olhar sobre os temas que me interessam, a saber: a fronteira entre arte e antropologia e as zonas de contacto entre documentário e ficção. Como *leitmotiv* a ideia de trabalho, artístico e não artístico.

No segundo capítulo é apresentado *directors shot* e *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux*, os dois *objectos visuais* que marcam a transição empírica já mencionada e que respondem a uma espécie de ansiedade antropológica: ao abandonar a matriz etnográfica e auto-reflexiva no processo de produção de imagens e embarcar na análise de imagens produzidas por outros, conseguirei construir uma segunda natureza, uma ficção?

*Decolonize The Image Les Maîtres Beaux* é encarado no presente documento como o ensaio audiovisual que contém um carácter mais absoluto, no sentido em que representa uma súplica das diferentes questões que coloquei ao longo do ano, e que estão enunciadas no texto inaugural do ensaio (Texto Crítico I). Juntamente com o Texto Crítico II publicado em Setembro de 2016 na INTERACT Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia, integram o terceiro capítulo, ao qual é ainda adicionado um último exercício de extracção de sentido.

No último capítulo são enunciadas um conjunto de considerações teóricas que permitem traçar a arqueologia do ensaio audiovisual, a liberdade discursiva e imagética do gesto ensaístico, as temporalidades históricas da imagem em movimento, as condições da crítica das imagens em movimento e a escrita no meio digital.



## I - *Vila, uma experiência documental, portraits d'été e a minha companhia.*

### 1.1) *Vila, uma experiência documental*: diários de campo

#1

O prazer de olhar, de estar fora da realidade. O gosto pela direcção, distrair-me a controlar os aspectos e efeitos da imagem. O vai e vem de me sentir ligada e completamente desligada da cena que tinha à minha frente; a honestidade que foi possível trabalhar no objecto filmico com a Cristina; a procura de uma autenticidade, forçar a minha presença levando a sério o script do antropólogo que deve permanecer o máximo de tempo possível com o objecto filmado

#2

O segundo é que a repetição da ideia da importância do tempo para a prática antropológica parece-me fundamental para realizar e compreender as imagens produzidas neste âmbito. De outra forma, como é possível experienciar a alteridade? Dar voz ao que o outro diz? Subjectivar as políticas de representação do outro e ser reflexivo na tomada de posição etnográfica? Finalmente, agora que o filme está no mundo das culturas visuais, o que informa ele sobre este mesmo mundo?

### 1.2) A experiência etnográfica, a fronteira entre arte e antropologia, o documentário e a ficção

*Vila, uma experiência documental* (Ana Riscado, 2015) é um *objecto visual* que resulta de uma etnografia realizada na cidade de Évora, no Alentejo, durante os meses de Março e Abril de 2015. A partir do desafio lançado no seminário de Atelier de Imagem, no âmbito do Mestrado em Antropologia das Culturas Visuais, decido acompanhar o quotidiano de uma artista plástica, actor social para o qual já parti com um conjunto de pré-conceitos e confiante que a experiência com a câmara de filmar me devolveria pistas para novos mundos sobre o *seu mundo*.



Fig 1. *Still Vila, uma experiência documental: espaço*



Fig 2. *Still Vila, uma experiência documental: actor social*

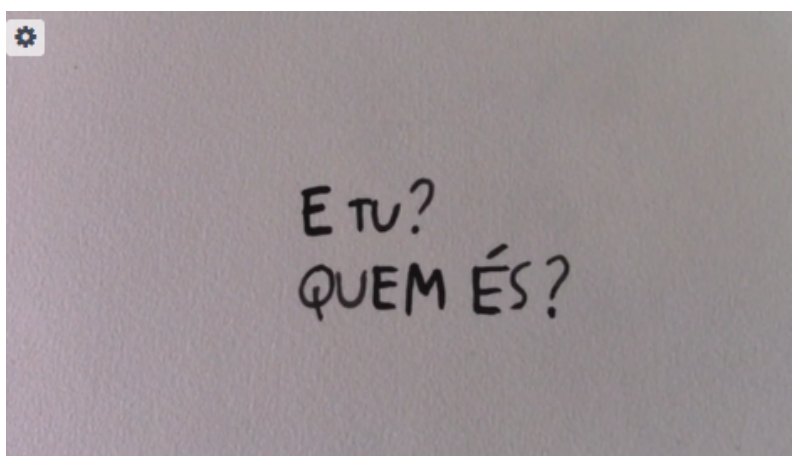


Fig 3. *Still Vila, uma experiência documental: aguarela/trabalho artístico*

As primeiras questões sobre como praticar uma antropologia com recurso à câmara de filmar começaram a surgir. Era óbvio o potencial de extracção de sentidos a partir de uma realidade que a Antropologia enquanto ciência do homem propunha e como, a partir do domínio técnico de uma câmara de filmar, essa mesma potencialidade poderia ser ampliada. Enquanto mediadora entre quem filma e o mundo, a câmara permite filtrar uma diversidade de significados e constrangimentos que em si contêm características emancipatórias, de transgressão ou transcendência, e sobre os quais tentarei aqui dar conta.

Para a produção de *Vila*, apliquei o que a antropóloga francesa Colette Piault defendeu como uma estratégia cinematográfica (Piault, 2006:361):

*“(...) parece-me que um projecto de um filme etnográfico é baseado em duas componentes principais: conhecimento e imaginação, que, numa espécie de movimento dialético, dão origem à estratégia cinematográfica.”*<sup>2</sup>

Neste movimento dialético entre conhecimento e imaginação, a antropóloga francesa argumenta que, os dados etnográficos se misturam com a projecção que cada investigador faz necessariamente do filme antes de o colocar em marcha. A sua abordagem vai ao encontro de uma antropologia das culturas visuais em que a *demarche* visual é encarada no mesmo patamar que a *demarche* da escrita no sentido de atribuição de significado científico à investigação. Não ter medo do filme e permitir que as características indexicais da imagem devolvam mais camadas de reflexão sobre o objecto.

O registo de imagens no âmbito das investigações científicas em antropologia é entendido ao longo da história por alguns investigadores como secundário em relação ao registo escrito. Em “Rethinking Visual Anthropology”, David MacDougall faz uma análise do campo, chamando a atenção para a resistência histórica dos antropologistas ao filme. A recolha de imagens durante o trabalho de campo é encarada como uma “ descrição  *fina*  “ da escrita antropológica ou como “perda de confiança (da parte dos antropólogos) nas suas próprias ideias” (MacDougall, 1997, 282).

Ainda Colette Piauult descreve que a câmara de filmar pode também causar frustração ao antropólogo (Colette, 2006:358):

*“por exemplo, tendo sido treinados (os antropólogos) para lidar com dados precisos – tal como genealogias e sistemas de parentesco – ou confiar em elementos quantitativos, tendo explorado profundamente as diferentes facetas do seu trabalho de campo, geralmente sentem-se frustrados pelas*

---

<sup>2</sup> Tradução do autor

*limitações do filme e querem transferir este conhecimento num tópico através de imagens e palavras”*<sup>3</sup>

O debate é amplo e no seu centro o problema da objectividade das investigações antropológicas. O registo em imagens é um complemento da actividade antropológica escrita ou também “implica adoptar um olhar diferente para a realidade?” (Piault, 2006:359). O que é descrito por palavras também é visto através de imagens, que ao serem colocadas *no mundo*, enunciam questões.

*“(...) seríamos mais sábios, se olhássemos para os princípios que emergem enquanto os investigadores de campo estão efectivamente a tentar re-pensar a antropologia através do medium visual.”*<sup>4</sup> (MacDougall, 1997, 293)

De um lado, os antropólogos fazem uma defesa da prática de uma antropologia de observação minuciosa, de descrição das características de uma cultura, de análise de dados escritos; do outro, uma geração de antropólogos que viu na metodologia do etnólogo e realizador Jean Rouch um novo modo revolucionário de praticar antropologia. Ao longo deste documento concentramo-nos no movimento Rouchiano e na desestabilização positiva que provocou no seio da antropologia, particularmente com o objecto visual *portraits d’été* (Riscado, 2016).

Em *Vila, uma experiência documental* tinha um conhecimento prévio e íntimo com o actor social, um conhecimento de espaço e de tempo que me permitiu ampliar o processo imaginativo. Movia-me o trabalho artístico do actor social, ambicionava captar através da câmara de filmar o gesto da pintura, registar e interpretar o processo de criação de uma tela, uma ideia artística. Antes de partir para o terreno, tomei contacto com alguns *filmes de artista* com um carácter mais jornalístico ou informativo, e outros mais documentais:

---

<sup>3</sup> Tradução do autor

<sup>4</sup> Tradução do autor



Fig. 4, 5 e 6 – Stills *O sonho da luz, o Sol do Marmeleiro*, de Victor Erice (1992)



Fig. 7. *Still Pelas Sombras*, de Catarina Mourão (2010)



Fig 8. *Still Pedro Cabrita Reis*  
(entrevista vídeo de apresentação exposição  
The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011)

Estes filmes, mais do que apontarem um método de trabalho com a câmara de filmar, indicavam um imaginário de relação que desejava construir com a artista ou com o trabalho artístico, *strictus sensus*. Pretendia com este assunto - o trabalho artístico – ilustrar uma reflexão sobre arte e antropologia. Que discursos partilham? Que metodologias de trabalho, de observação da realidade interferem num processo e noutro? Os antropólogos Arnd Schneider e Christopher Wright (2005) questionam as práticas do trabalho artístico e do trabalho antropológico, encorajando a discussão das suas fronteiras e promovendo uma supressão saudável das mesmas. É neste espírito que editam um conjunto de entrevistas a artistas e a antropólogos por forma a identificar os textos que podem permitir encontrar os nós que cruzam as duas áreas:

*“CW: Tem havido relativamente poucas colaborações entre artistas e antropólogos...*

*DL: Porque os antropólogos iriam odiar. (...) Antropologia é uma coisa escrita, mas nunca dão a caneta aos outros...”<sup>5</sup> (Schneider e Wright, 2005:130)*

*“ - Que hipóteses é que vê actualmente para os novos diálogos produtivos entre arte e antropologia? Qual seria o terreno comum para estes diálogos?*

*- Só vejo alguma hipótese para um diálogo produtivo entre arte e antropologia se o homem branco questionar a sua visão dominante. Acima de tudo, os antropologistas devem questionar e examinar os conteúdos em vez do que acontece frequentemente, esteticizar um objecto colocando-o num pedestal, onde o conteúdo espiritual de um objecto não é frequentemente, tido em consideração”(Schneider e Wright, 2005, 139)<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> Entrevista ao artista Daniel Lewis (tradução do autor)

<sup>6</sup> Entrevista a Nikolaus Lang (tradução do autor)

*“Creio que artistas e antropologistas podem beneficiar nas suas áreas de trabalho respectivas sobrepondo as suas experiências. Existe uma área de criação e investigação em ambas as categorias; artistas e antropólogos devem aprender um com o outro. Existe uma investigação criativa intensa em ambas as áreas”*(Schneider e Wright, 2005, 140)<sup>7</sup>

Durante o período de filmagens surgiram muitas perguntas sobre a presença da pintura no quotidiano do actor social, as suas motivações, as potencialidades dos materiais, as diferenças entre a pintura e o *design*, actividade a que o actor social também se dedica. As perguntas, ainda que induzidas (procurando envolver a temática dentro do filme) não resistiram ao diálogo iniciado sobre o posicionamento do *jovem amador* antropólogo com a câmara de filmar. De que forma a presença da câmara influencia a relação entre antropóloga e artista? Que filme nos preparávamos para criar em conjunto? A utilização de tripé ou a opção por câmara ao ombro transportariam que género de diferenças no resultado final? A câmara seguiu o quotidiano do actor social: momento da refeição, do trabalho no computador, do passeio do cão, de mudança de casa, nunca registando o imaginário inicial de captar o momento da pintura de uma tela. Em nenhum momento o actor social pintou uma tela e por esse motivo o gesto está ausente do filme.

Um outro tópico que *Vila* revelou foi a discussão entre o documentário e ficção, tema que estaria subjacente à minha investigação mas que em Junho de 2015 havia enunciado da seguinte forma no relatório sobre este objecto (Riscado, 2015):

*“(...) de que forma o visual poderia revelar ou esconder a realidade observada, como se prepara um projecto com estas características, até onde ele pode ser transportado, o que é e não é possível de ser controlado, como interpretar a persona que é construída à frente da câmara, qual o papel do antropólogo visual atrás da câmara e qual a sua interferência no que tem lugar à frente dela (...)”*

---

<sup>7</sup> Entrevista a Rimer Cardillo (tradução do autor)

A partir da conversa com o actor social encontro um contexto para problematizar estas questões, com que inauguro o filme, mas para as quais não encontro resolução dentro dele (Ana Riscado, 2015):

*“Voz 1: Quando se trata de um documentário toda a gente sabe que a câmara está presente, que as pessoas estão a ser filmadas. Se for ficção é que as pessoas não sabem, é que a câmara não está presente. O actor sabe, a personagem fictícia não sabe que está a ser filmada. Por exemplo, o Johnny Deep sabe que está a ser filmado, que há uma câmara, mas o Eduardo Mãos de Tesoura não.”*

A desconstrução deste texto levanta alguns dos problemas com que me iria ocupar daí em diante. No primeiro parágrafo, o actor social refere-se aos actores e aos espectadores do documentário confirmando que todos sabem que existe uma câmara de filmar (no local das filmagens). No caso dos filmes de ficção e na segunda frase é estabelecida uma distinção entre a pessoa-actor (Johnny Deep) e o personagem que o actor interpreta (Eduardo Mãos de Tesoura), e que a pessoa-actor sabe que está a ser filmada, mas que a personagem fictícia (ao que acrescento, e o espectador) não sabem que a câmara *está presente*. Uma consciência partilhada entre o espectador e a personagem do filme, que de modo cúmplice embarcam no reconhecimento das regras da ficção.

Apesar do interesse pela dimensão da ficção que já existia no período de captação de imagens para *Vila*, foi a procura da autenticidade que guiou a construção desta experiência documental.

Segundo Catarina Alves Costa, numa conversa disponível em vídeo na INTERACT Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia (Cucinotta e Manso, 2014):

*“(...) a palavra verdade é uma palavra que se aplicaria à ficção, ao documentário e a todo o cinema, no sentido em que há uma relação que se quer de verdade, mas essa verdade pode ser a verdade do actores, a verdade do guião, a verdade do plateau... a ideia de verdade é como a ideia de*



*autenticidade, não é? O que é que é autêntico? É mais autêntico eu filmar uma pessoa com luz natural do que com luz artificial? Se calhar eu com uma luz artificial consigo fazer aparecer aquela pessoa, se eu consigo fazer aparecer aquela pessoa, consigo fazer aparecer a autenticidade daquela pessoa, que está na penumbra, está no escuro que não aparece se eu não uso luz. A ideia de verdade, de autenticidade são duas questões que do meu ponto de vista não têm muito a ver com a discussão sobre documentário, ficção.”*

As inquietações sobre como se revela a autenticidade de Vila mantém-se. O facto de ter filmado a realidade do actor social, dos diálogos serem *de verdade*, de não ter seguido rigorosamente nenhum guião, é garantia do seu valor autêntico? Ou o carácter autêntico é o que construí durante a montagem com as opções editoriais tomadas?

## 2.1) *portraits d'été*: diários de campo



Fig.9 *Still portraits d' été*: carteiro e vendedor de bolas de berlim



Fig. 10 e 11 *Stills portraits d' été*: tenista

#1

Hipóteses de montagem:

usar todo o material das cenas de repetição do gesto (carteiro, vendedor bola de berlim, cortador de relva, jardineiro, tenista)

usar apenas os filmes que mais gosto e usar o discurso para brincar com o filme (jardineiros a fingir, expressões sobre o trabalho, relação com a câmara, homem aranha, nike)

esforço físico (trabalho físico mental vs trabalho cognitivo) – filmar mais desportistas (atletismo, jiu jitsu, esgrima, ginásio)

(...) para me colocar ao lado de cada um deles no momento de produção daquele mesmíssimo discurso e contar o que vi através do ensaio audiovisual.

## 2.2) *Cronique d'un Été, Portraits e Workers Leaving the Factory*

Após a produção e montagem de *Vila, uma experiência documental* o interesse em continuar a trabalhar com a câmara de filmar e captar as minhas próprias imagens manteve-se. A experiência com *Vila* tinha permitido levantar várias questões que mereciam ser reflectidas, tanto a partir do meu posicionamento enquanto *jovem antropóloga* como dos significados que também após a sua exibição foi possível extrair.

*Vila* já estava no mundo das culturas visuais e a distância para o continuar a pensar não se instalava. Decido transferir a experiência de trabalhar com uma pessoa que conhecia, de um universo íntimo como o do Alentejo, para pessoas e contextos desconhecidos. Tratava-se de conquistar um fora para ganhar potencialmente um olhar mais reflexivo e discursivo sobre a realidade produzida em imagens.

*portraits d'été* (Riscado, 2016) procurava responder a uma motivação de intervenção mais política. Se ambicionava discursar sobre o trabalho, não poderia apenas limitar-me ao trabalho de uma artista visual. Por outro lado, se o tempo de execução da pesquisa se configurava cada vez mais reduzido seria necessário preparar um plano para os meses de Verão que se anunciavam.

Nesta fase, foram três os autores e os filmes que me permitiram enquadrar o projecto: *Cronique d'un Été* de Jean Rouch (Rouch, 1961), *Portraits d'Alain Cavalier*, uma série de retratos produzidos por Alain Cavalier entre 1988 e 1991 (Cavalier, 1988-1991) e *Workers Leaving the Factory*, de Harun Farocki (Farocki,

2005). Faço uma lista de diferentes profissionais que poderia filmar durante o Verão, dos quais seleccionarei os seguintes retratos: vendedor de bolas de berlim, carteiro, tenista e jardineiro. O critério para a escolha das profissões prendia-se com: não se tratarem de actividades artísticas, implicarem um gesto repetitivo, serem desempenhadas ao ar livre e exigentes a nível físico.

### 2.2.1) *Cronique d'un Été*: o método participativo

Num episódio-tributo publicado na Revista Rouge, Paul Stoller (Stoller, 2004) conta-nos que, no final dos anos 40, durante a preparação do seu filme *Au pays des mages noirs* (1946-1947), o tripé que o etnólogo francês Jean Rouch utilizava no contexto da expedição científica para registar as suas imagens, partiu-se. Este acidente levou o documentarista a tomar a decisão de continuar a filmagem com a câmara ao ombro. Ao não colocar a realidade em espera (enquanto hipoteticamente conseguisse arranjar outro tripé) Rouch inaugura o movimento que ficou conhecido como Cinema Directo. Atente-se ao glossário Rouchiano descrito no website dedicado ao seu trabalho (Berthe, 2009):

*“Cinema Directo é outro nome para o movimento do documentário dos anos 60 que foi alimentado pelos avanços tecnológicos daquele período (...) Rouch usou o termo cinema directo para se libertar da declaração implícita à verdade presente noutro termo francês, Cinema – Vérité. Durante os anos 60, os avanços tecnológicos como câmaras de filmar leves, sincronização de som, permitiram aos realizadores registar eventos de uma forma totalmente nova. Para Rouch isto significava que o contato entre o realizador e o sujeito observado seria retratado de um modo novo e mais íntimo; significava a oportunidade para se aproximar dos seus objectos; para estar em contacto mais “directo” com as pessoas que estava a filmar; para reunir os aspectos objectivos e subjectivos do documentário”.*

Jean Rouch desenvolveu grande parte do seu trabalho em África, em longos períodos de trabalho de campo. Reconhecido como o investigador que deu a conhecer ao mundo o continente africano a partir dos africanos, contribuindo para uma leitura pós-colonial do continente, Jean Rouch possui uma extensa filmografia produzido nas décadas de 50 a 70 na Nigéria e Costa Dourada, actual Gana.

*Cronique d'un Été* é filmado em Paris em colaboração com o filósofo Edgar Morin e trata-se de um filme particularmente marcante no percurso de Rouch e da antropologia das culturas visuais pelo seu carácter discursivo. *Cronique d'un Été* traz para dentro do filme a metodologia de Rouch: uma antropologia partilhada que convoca o observado para dentro do filme, para colaborativamente irem ao encontro da *sua* verdade.

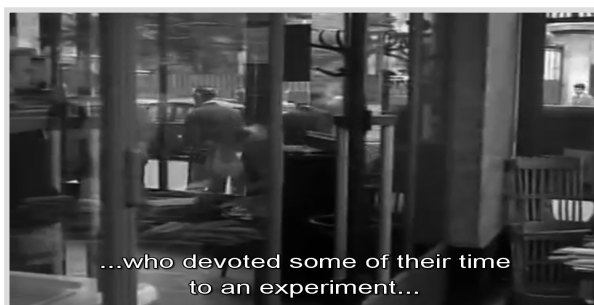


Fig.12 e 13 Still *Cronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin (1961)

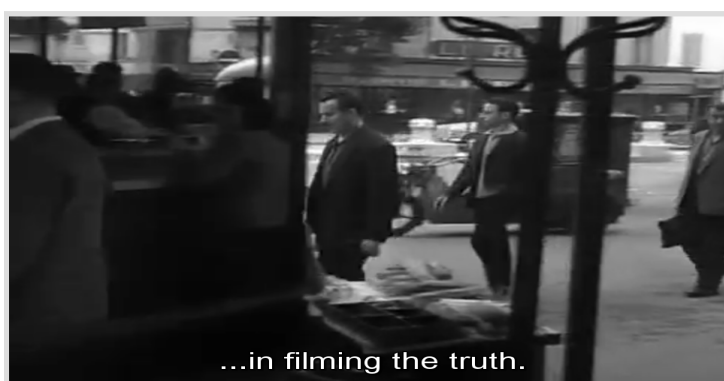


Fig. 14 Still *Cronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin (1961)

Ao aproximar-se do final *Cronique d'un Été* revela que tal como nós, espectadores, todos os actores sociais estão sentados numa sala de cinema com Rouch e Morin a questionar a sua presença no filme que também acabámos de ver. A atitude antropológica de Rouch ressoa na filmografia de Jean-Luc Godard que na mesma época, no género da ficção abria um espaço na história do cinema para que se comesse a pensar a si própria, e que trato no capítulo III.

Nas imagens que recolhi durante o Verão de 2015 para *portaits d'été* transporte o espírito de Jean Rouch e Edgar Morin na aproximação aos actores sociais que envolvi no filme. No caso do vendedor de bolas de berlim, a abordagem foi muito semelhante à que é feita por Marceline, primeiro actor social que vemos surgir em *Cronique d'un Été*, convidada pelos realizadores a questionar pessoas na rua com a pergunta: “É feliz?”. Diariamente, Marceline realiza inquéritos psico-sociológicos no âmbito da sua profissão e por isso Rouch e Morin a desafiam para que use a mesma metodologia junto de pessoas escolhidas aleatoriamente na rua.



Fig.15 e 16 Stills *Cronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin (1961)

Ao longo do tempo que segui o vendedor de bolas de berlim com a câmara de filmar coloquei-lhe várias perguntas técnicas sobre o dia-a-dia do trabalho na praia (horários durante um dia de trabalho, carácter sazonal, preparação física necessária para aquele tipo de trabalho, compensação monetária, se gostava ou não da profissão). A mesma técnica foi utilizada com o carteiro, no Alentejo, em que o segui com a câmara de filmar enquanto entregava o correio na vila de Oriola. A opção na montagem final pelos planos dos corpos a caminhar, prende-se com dois motivos: o som captado não ter qualidade suficiente para integrar o ensaio e compreender, ao rever todas as imagens, que elas tinha sido recolhidas para revelar não o quotidiano dos profissionais mas a técnica de trabalho (câmara ao ombro), na senda de Rouch, de prática de uma antropologia de salvação.

### 2.2.2) *Portraits*: o olhar *colocado* de Alain Cavalier



Fig.17 Stills *Portraits d'Alain Cavalier 1<sup>a</sup> série N° 1 La Matelassière*



Fig.18 Stills *Portraits d'Alain Cavalier 1<sup>a</sup> série N° 11 La Rémoiseuse*

Alain Cavalier, realizador francês responsável pela realização de mais de duas dezenas de filmes produziu *Portraits d'Alain Cavalier* (Cavalier, 1988-1991), duas séries de retratos de duração aproximada de 15 minutos sobre mulheres e trabalho. Segundo o texto que acompanha a exibição dos filmes-retrato na Internet: “são mulheres que trabalham, que fazem filhos e que, ao mesmo tempo, mantêm um

espírito de independência (...) o meu desejo é arquivar o trabalho manual feminino” (Auguste, 2015)

A quantidade e variedade de retratos que Alain Cavalier produziu informam o período de pesquisa e recolha de imagens de *portraits d'été*, uma abertura que activo para transitar de um primeiro exercício documental sobre uma artista plástica para um exercício em que convoco também uma maior diversidade de profissões na linha dos ofícios, de trabalhos repetitivos ou desenvolvidos num certo tempo e espaço específicos.

Tendo adoptado o título de *portraits d'été* para o meu *objecto visual* (em que a palavra francesa *été* se relaciona com o filme de Rouch), não persegui a exigência *retratista* no sentido pictórico de Alain Cavalier, de *mise-en-scène*, de um filme-pintura. Nomear *portraits d'été* enquanto retratos ofereceu-me uma moldura de alguma forma mais clássica, uma delimitação, que me obrigou a pensar uma pessoa de cada vez, um retrato de cada vez. Uma paragem, um *still*. Ao definir o formato de aproximadamente 15 minutos para cada retrato, Cavalier poderá ter decidido também assumir a potencialidade da imagem e do filme para documentar uma determinada realidade, suspendendo a *demarche* antropológica e *colocando* um olhar sobre aquelas mulheres, em vez de *colocar-se lá* o que implicaria estender, em grande medida, o tempo de investigação.

A relação que Cavalier estabelecia com as mulheres dos seus filmes, as conversas que transitam entre perguntas específicas sobre o ofício e perguntas mais íntimas sobre a sua vida, devolvem ao espectador informação antropológica sobre os antigos ofícios que existem nos interstícios da cidade de Paris. Falam-nos da cidade, do lugar em que estas mulheres executam diariamente a sua função, mas também do contexto histórico de inscrição das suas profissões e o seu lugar actual. O seu posicionamento enquanto documentarista é particularmente interessante no retrato 6, da 1ª série dedicado à senhora que limpa casas-de-banho públicas (Auguste, 2105), em que Cavalier inclui um pequeno excerto de um par de mãos a segurar uma caixa de fósforos, ao mesmo tempo que nos oferece uma tomada de consciência do seu processo de trabalho ao longo de *Portraits*. A sua reflexividade está presente mas também emoldurada, e conta ao espectador que o que vemos em *Portraits* é “uma



emoção em relação ao trabalho e uma emoção que o trabalho faz nascer, retratos e não auto-retratos, um olhar que coloco sobre elas” (Auguste, 2105). Os filmes não têm nada a ver consigo.

“Relatar a realidade não me atraía. A realidade não é uma palavra, como a sua irmã gémea, a ficção, que eu também pratico, com um prazer diferente” (Cavalier, 1988)



Fig. 19 *Still Portraits* d'Alain Cavalier 1<sup>a</sup> série N° 6 *Dame du Lavabo*

Durante todo o Verão de 2015 e antes de ir para o terreno não escrevi nenhum *script* nem consegui prever o número de vezes que precisaria de estar com cada profissional até conseguir aceder a um gesto. Interessou-me contrariar Cavalier na escolha do género das profissionais que filmou, e tomei a opção de filmar maioritariamente pessoas do género masculino. Com os profissionais escolhidos – vendedor de bola de berlim, carteiro, tenista e jardineiro – tive um encontro em que transporte todos os temas que me interessavam e usei a câmara para que a eles respondessem. Cavalier adopta uma atitude arquivista nos seus *Portraits*, de catalogação dos ofícios, a partir da sua dimensão técnica, mas também contextual, experiencial, afectiva, poética. *portraits d'été* procurou de algum modo uma relação a dois, entre quem filma e quem é filmado, mas a intenção do arquivo nunca esteve presente.

Durante a montagem (numa fase posterior) do retrato da tenista decido colocá-lo em diálogo com o cinema e com a metáfora do torneio de ténis usada pelo crítico de cinema Serge Daney. O mesmo crítico permite-me evidenciar uma *layer* de pensamento que já existia quando captei as imagens dos responsáveis pela manutenção do jardim do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos: o tema do trabalho físico vs trabalho digital. A câmara de filmar transforma-se por momentos em ecrã de computador, para qual o actor social olha enquanto ficciona um e-mail para encomendar material para o jardim. Em segundo plano, outro actor social que se desconhece se estaria consciente da ficção que estava a ocorrer.

### 2.2.3) *Workers Leaving the Factory*: as políticas do cinema e do trabalho por Harun Farocki



Fig. 20 *Stills Workers Leaving the Factory*, Harun Farocki



Fig. 21 e 22 *Stills Workers Leaving the Factory*, Harun Farocki

*Workers leaving the factory* (1995) é um ensaio produzido pelo realizador alemão Harun Farocki (openfile, 2013), a partir do excerto das primeiras imagens colocadas em movimento na história do cinema com o mesmo título: “1895, Lumière Workers Leaving The Lumière Factory (1895)” (MediaFilmProfessor, 2011). Filmado e produzido pelos irmãos Lumière, tratam-se de 46 segundos (mudos) em que assistimos à abertura do portão da fábrica Lumière e à saída de homens e mulheres no final de uma jornada de trabalho, uns tomando a via da direita outros da esquerda. Quando já não resta mais ninguém para sair, o portão fecha-se.

Um documentário, segundo Jonathan Crow (Crow, 2014) “na sua forma mais elementar”, que Farocki utiliza para reflectir sobre a produção de imagens e os modos de ver cinema ao longos dos últimos 100 anos, juntamente com conjunto de documentos visuais e de filmes que ilustram a sociedade industrial, o operário e a sua relação com o tempo. Na primeira experiência de cinema colocada em prática pelos irmãos Lumière, Farocki detecta não existirem ainda nenhuma marca de poder, sinais que passaram ao longo da história do cinema a fazer parte das imagens: fábricas representadas como prisões, câmaras como sistema de vigilância transformando o espaço público em espaço privado, género enquanto condição - mulheres que esperam os homens que saem das fábricas ou homens que esperam as mulheres. Harun Farocki traz para a frente de cena, neste ensaio, as políticas do cinema e do trabalho, atravessadas pela ideia de repetição exaustiva das mesmas imagens (operários a saírem de uma fábrica), e nesse gesto – acedido através da prática ensaística – falam da invenção do cinema. “Deixar de acreditar na perfeição” (Farocki, 1995) como ouvimos a voz *off* do ensaio afirmar, é a ferida aberta no Cinema que permite que ele não cesse de se praticar.

Nas palavras do próprio Farocki , “a base para o estilo primordial do cinema foi dada na primeira sequência cinematográfica. Signos e símbolos não são trazidos para o mundo, mas tirados da realidade. É como se o mundo ele mesmo nos quisesse dizer alguma coisa” (Farocki, 2002)

É neste contexto que o ensaio audiovisual emerge enquanto ferramenta que me permitiria acomodar estas questões, como possibilidade de trazer o mundo para dentro da câmara e reportar de forma política, o acontecimento. Existia nessa altura uma demanda única inspirada pelo texto da videasta suíça Ursula Biemann, publicado na edição nº 1 da Revista Jogos Sem Fronteiras. Nesse contributo para a revista, Biemann dá conta da sua experiência na fronteira do sul da Europa e como as imagens que a sua câmara registou permitiam “não mudar o mundo, mas mudar o discurso em relação ao mundo.” (Biemann, 2010)

### 3.1) *A minha companhia*: diários de campo

#1

(...) A necessidade de passar o tempo como se o tempo só se fizesse na presença do outro e não também de ausências.

#2

(...) se a *shot is a thought*, se a câmara pensa, eu vou escolher os planos em que eu vejo a câmara a pensar. Continuar a recolher ambientes de memória. De alguma forma convoco também filmes de família, e agora lembro o autor turco, libanês, que tem este filme maravilhoso de uma família libanesa.

#3

o que vou olhar quando vejo as imagens:  
quando é que a câmara está a pensar? Quando é que eu a mexo voluntária ou involuntariamente  
identificar o quanto, antes de tentar compreender o que é aquilo. Não me precipitar.  
é preciso que ela se movimente para eu ver o que ela está a pensar?  
personificar a câmara. Não sou eu que estou atrás da câmara, é outra pessoa da qual não sei nada e que não  
posso julgar sem conhecer.  
Que ideia de filme tenho nas minhas imagens?  
Qual a coreografia do ver?  
Ainda não estarei a identificar os cortes. Não tenho nada cortado, a câmara segue de seguida, é registo  
observacional puro e duro.  
Ensaio Audiovisual / Performance da Imagem?

#4

(...) em vez de ver o conteúdo do filme, ver o que a pessoa que tem a câmara faz com a câmara. Onde está o Bergman aqui? Ele não existe no ambiente que tenho na academia (sem câmara). Ele estará no que a câmara vê ou é uma espécie de referência, do teatro que queria de facto encontrar na câmara e nunca vou ver?

#5

(...) gosto de descobrir que Bergman afinal era alguém muito bem disposto, encontrar os sítios onde ele de facto desdramatiza.

#6

(...) necessito criar o meu material visual para poder reconhecer posteriormente quais as minhas obsessões. Criar um ensaio audiovisual para poder avaliar o meta-cinema que existe nele. Estarei em condições de comparar o meu olhar com o de outros autores? (...) Nos últimos vídeos que fiz estava absolutamente decidida a trazer uma certa dignidade estética ao ambiente onde me instalei. Não me interessava o texto, mas sim os ângulos com os espelhos, os movimentos dos encenadores, as cenas em que actores amadores se mantinham à espera para entrar em cena. São os bastidores que me interessam?

#7

(...) como tem sido representado o teatro amador ao nível do trabalho de vídeo? Não posso não fazer esta pergunta se quero de alguma forma demonstrar que as imagens que estou a recolher possam igualmente dar conta deste processo de transformação que não uma câmara parada formal. Porque a verdade é que ao fim de algumas semanas estou absolutamente integrada no grupo. Ninguém estranha a minha presença, tiro fotografias como foi o caso de ontem (4 de Dezembro) e percebo pela primeira vez a vantagem da objectiva. Compreendo com o corpo e no fundo acho que é essa a grande riqueza da investigação-acção. Experimentar o gesto. (...) no mesmo dia o meu estatuto alterou de investigadora para fotógrafa babysitter. A ideia de não ser absolutamente fiel ao papel de observador é permanente, de deixar intervalos na observação, de poder ser público que reage ao que é visto. (...) continuo a duvidar de um registo neste projecto muito sustentado no esqueleto metodológico, muito auto-reflexivo, ou auto-etnográfico, porque o dar voz às pessoas é muito interessante do ponto de vista antropológico. Como é que consigo olhar as imagens que produzi esquecendo-me de mim e só registar aquilo que está a acontecer?

#8

Recolocar o ponto de vista, ou seja, assumo um, mas conseguirei ter uma leitura de uma câmara invisível? Ou seja, conseguirei especular sobre aqueles corpos na sua relação com a câmara, consciente ou inconsciente? Não me parece ter grande alternativa senão aplicar uma grelha de análise para observar a imagem cinematográfica e eventualmente criticá-la.

#9

(...) já planeei pedir ao meu grupo de teatro amador – oh! e como não consigo evitar aqui a colonização daquelas pessoas, como não admitir que a pretensão inicial de considerá-los os meus indígenas, a minha comunidade que me abstractiza enquanto eu os concretizo – que se fotografe a si mesmo, que se filme, que produza também imagens, tal como eu.

#10

(...) interessa-me os híbridos, a possibilidade de ficção, de criar um novo discurso sobre o mundo. Tenho que chamar a este mundo, mundo do trabalho? E aí pego em todos os portraits? Ou mundo do teatro amador? Ou o mundo do antropólogo amador, questionando a minha etnografia, a precariedade da minha etnografia?

#11

(...) a atmosfera na sala está mais intensa. Bancada montada, luz provisórias (...) Planos de antes do ensaio: resolver os percalços, são generosos porque não se importam minimamente comigo. Se me toleram com luz, que papel tenho às escuras? Como ilumino o filme como uma peça de teatro? A Ana Maria disse: “Isto hoje já parece um teatro” e ouve-se a voz do Gonçalo “Aos lugares” (...) break a leg é o título do filme.

### 3.2) O teatro e o cinema: a ficção enquanto linguagem

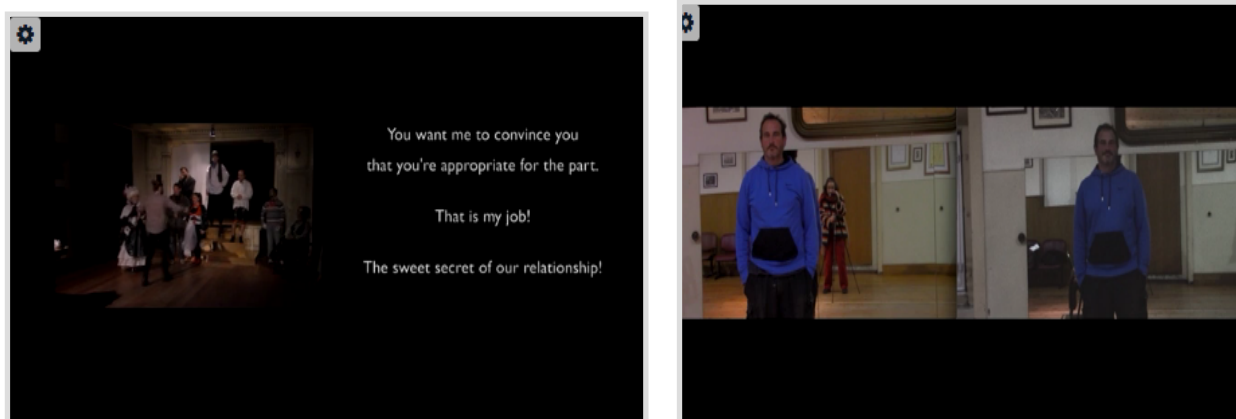


Fig 23 e 24. *Stills a minha companhia*

O período de investigação do ensaio audiovisual *a minha companhia* foi o mais longo dos três *objectos visuais* em que utilizei o processo de recolha de imagens na realidade.

Durante sensivelmente três meses assisto a dez ensaios da companhia de teatro amador da Academia Musical 1º de Junho 1893 (Lumiar, Lisboa), para uma encenação do texto de Charles Perrault “O Barba Azul”. A companhia é constituída por nove actores amadores, um encenador e uma assistente de encenação que acumulava funções de produção, nomeadamente reunir as declarações do grupo que me autorizam a assistir aos ensaios no âmbito da investigação. Ao longo daquele período aplico de um modo mais consciente as ferramentas etnográficas disponíveis na realização de uma investigação, utilizando nos ensaios iniciais o registo escrito de diário de campo e progressivamente introduzindo as câmaras fotográfica e de filmar. Durante a exploração da minha posição naquele espaço e da presença e ausência<sup>8</sup> da câmara de filmar procuro essencialmente criar situações de contacto entre a

---

<sup>8</sup> Estive ausente/presente em dois ensaios durante todo o período: um em que realizei uma chamada skype para dentro da sala e assisti ao ensaio via câmara de filmar do computador, o que funcionou também como o primeiro *frame* após o registo de observação directa; um outro em que deixei a câmara de filmar ligada em cima do palco a registar (sem mim) o ensaio a partir daquele ponto de vista, numa lógica não de espectador à frente da cena, mas o que o *fora de cena vê*

experiência teatral e a experiência cinematográfica, compreender como é que a presença da câmara de filmar interrompia a criação da ficção que repetidamente se modulava naqueles ensaios.

A decisão de acompanhar a rotina de uma companhia de teatro prende-se com a curiosidade por olhar o *ensaio* a partir da lente das artes performativas e apoiando-me na ideia de repetição, também presente na tradução do conceito em francês *repetition* ou inglês *(re)hearsal* (escutar novamente). A câmara de filmar regista a repetição dos ensaios e pretendo detectar as variações ao longo do tempo, a performance dos actores, a transformação das *pessoas reais* para *personagens*. Trata-se de ir ao encontro da operacionalização do *ensaio* na linguagem teatral para recolher pistas para o seu encontro com o visual.

A segunda camada de linguagem visual que estava a produzir ao registar o quotidiano dos ensaios de teatro permitia-me re-(a)presentar o quotidiano *real* e a ficção que estava a ser criada durante os ensaios. O conceito de representação é aqui entendido enquanto *referência*, de acordo com Stuart Hall (Hall, 1997, 17)

*“Representação é a produção do significado dos conceitos nas nossas mentes através da linguagem. É a ligação entre conceitos e linguagem que nos permite referir ou “ao mundo real” dos objectos, pessoas e eventos, ou aos mundos imaginários de ficção dos objectos, pessoas e eventos”*<sup>9</sup>

Ganho uma consciência da verosimilhança do grau de *qualidade visual* que resulta da colocação de uma câmara de filmar à frente de uma realidade real e à frente de uma ficção. O material antes e depois do ensaio de teatro contém características indexicais assim como os registos do ensaio *per si*, e que constituem o assunto principal da investigação (a transformação do actor). Através do registo de uma ficção (em teatro) acedo de um modo mais consciente a uma linguagem simbólica que me permite pensar os regimes de representação de um documentário e de uma ficção. O projecto *a minha companhia* abre a possibilidade de dar mais um passo na abordagem

---

<sup>9</sup> Tradução do autor



dos problemas que já tinha começado a enunciar com questionamento da *autenticidade documental* presente ou ausente em *Vila, uma experiência documental*.

*After the Rehearsal* (Bergman, 1984), o filme de Ingmar Bergman com o qual dialogo no ensaio audiovisual é fundamental para ilustrar a questão da linguagem exposta anteriormente: um filme de ficção, em que Bergman filma um enredo entre personagens do teatro (um encenador e duas atrizes, também mãe e filha) após o ensaio de *Dream Play* de Strindberg. Bergman filma-os como se de teatro se tratasse: o cenário de *After the Rehearsal* é o cenário da peça de Strindberg, os personagens conversam, recordam o passado quando Ingrid Tulin (mãe) fora a atriz principal de Henrik Vogler (interpretado por Erland Josephson), o presente, a partir da relação entre Lena Olin (filha) e Ingrid Tulin, e o futuro no encontro entre Vogler e a filha. É *depois do ensaio*, período temporal que indica um *fora do tempo da ficção*, que vida e teatro se misturam e ocorre um processo de transformação. Esta ideia está colocada no ensaio audiovisual quando monto, lado a lado, imagens fixas dos actores amadores, antes e depois do ensaio.

Neste processo de acesso à ficção, encontro uma chave de compreensão nos modos de ficção propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière, quando apresenta a sua tese sobre a partilha do sensível enquanto “sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum e os recortes que o definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respectivas” (Rancière, 2010:13). O regime de produção de imagens faz parte deste sistema de evidências, dum comum visual em que cada agente (investigador) inscreve consecutivamente o seu lugar. Cada inscrição, agenciamento ou recorte da realidade, é também uma história, uma narrativa, que co-habita sobre o mesmo espaço comum de pensamento, para lá da distinção entre realidade e ficção.

No seio da partilha do sensível de um comum, os modos de ficção da História (narrativa de factos históricos) e das histórias (narrativa das ficções) compõem o regime de representação das artes, no qual se inclui o cinema. Segundo Rancière, o cinema “elevou à sua potência máxima o duplo poder de impressão muda que fala e da montagem que calcula as potencialidades de significação e os valores de verdade. O documentário, o cinema votado ao “real”, torna-se capaz de uma invenção ficcional

mais intensa que o cinema “de ficção” (Rancière, 2010:13). E continua (Rancière, 2010: 45):

*“(...) não se trata de afirmar que tudo é ficção. Mas, antes, de constatar, em primeiro lugar, que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre apresentações de factos e formas de inteligibilidade (...) escrever a História e escrever histórias é algo que depende do mesmo regime de verdade. (...)”*

Os modos de ficção do real e da ficção permitem-me aproximar mais da potencialidade discursiva que o ensaio audiovisual pode alcançar e abrem caminho para a escolha que faço dos dois filmes que integram *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux* (Riscado, 2016), o último *objecto visual: Les Maîtres Fous* (Rouch, 1953), uma etnoficção realizado por Jean Rouch, em 1953, na Costa Dourada (Gana) enquanto uma etnografia real ficcionada, e *Beau Travail* (Denis, 1999), de Claire Denis, uma ficção que responde também a uma verdade etnográfica.

## II - *directors shot* e *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux*

### 1.1) *directors shot*



Fig 25 - *Still directors shot*

*directors shot* (Riscado, 2016) representa a primeira ideia que lancei no âmbito do curso “O Ensaio Audiovisual e a Escrita de Cinema como Prática Criativa”, que teve lugar em Fevereiro de 2016 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. É composto por um conjunto de imagens de realizadores no local das filmagens, que praticam o gesto de preparação da ficção, de *encenação*. Após a sequência de imagens, os nomes dos realizadores surgem à vez pela mesma ordem. O tema musical *film music*, de Electrelane marca o ritmo de apresentação das imagens.

Durante o referido curso coloquei um conjunto de problemas antropológicos que criaram tensões particularmente estimulantes com os problemas dos estudos cinematográficos e dos estudos críticos. Por momentos, parecia constituir-se uma espécie de desresponsabilização do mundo, em que a autoridade antropológica era completamente diluída num gesto ensaístico jogado num tempo tecnológico (demasiado rápido). Por outro lado procurava uma direcção para a minha própria investigação no gesto de direcção do cineasta, questionando a hipótese de ser ele (o gesto) o responsável pelo corte entre real e ficção.

O método de trabalho ao longo deste período estabilizar-se-ia neste vai e vem entre a antropologia das culturas visuais, os estudos cinematográficos e os estudos críticos, e o ensaio audiovisual constituir-se-ia como ferramenta para a triangulação.

### 1.2) *Decolonize The Image – Les Maîtres Beaux*: diários de campo

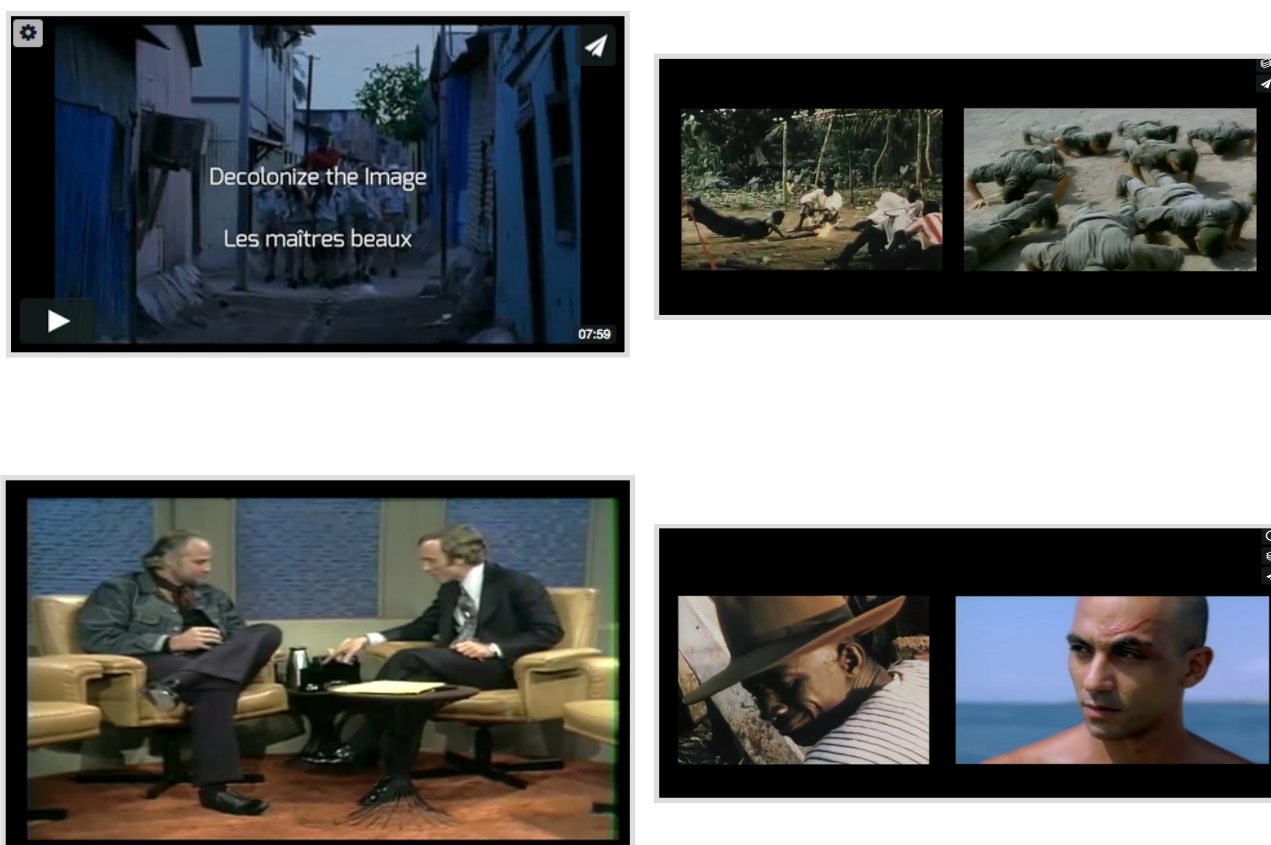


Fig. 26 a 27 *Stills Decolonize The Image Les Maîtres Beaux*

#1

*plano realizador congolês: o que conta: não identifica o realizador; fazer cinema em vez de pensar cinema; Eu penso cinema ao incluir um excerto sobre “fazer cinema” - e que cinema é este? cinema de histórias, roots, antropologia/etnografia - princípio do cinema; não remete nem para imagens nem para movimento; discurso sobre a capacidade individual/humanização, em que a ciência tem um papel secundário, já que ela existe nos pontos de luz – mais presença na teoria da fotografia que do cinema, princípio da fotografia. Marlon brando is telling a story. It’s me on a dialogue with him.*

*Les Maîtres Fous é a forma como representam a civilização ocidental: técnica, capitães. Ansiedade do significado ao unir Beau Travail. Se Marlon questiona a representação errada das minorias ao juntar os dois filmes também faço um acto de condescendência à civilização ocidental, embalada por Godfather.*

#2

*Time Line: “Pour faire do Cinema” 2) Cartão Prólogo + Marlon Brando 3) Cartão Título 4) Clip Rostos 5) Clip Mulheres 6) Clip Lençol 7) Clip Estrada 8) Clip Flexões+ Clip Comandante Braços 9) Clip Espuma 10) Clip Sangue 11) Clip Dança 12) Clip corpo deitado em transe + legionário morto 13) Clip Faca 14) Clip Buraco 15) Clip mesa redonda + faca 16) Clip crise 1 17) Clip comandante ---- e espingardas 18) Palácio do Governo e suprimir padrinho, ficar com os dois sons, dos dois rituais. Nota: Clip Dança (baixar Voz Rouch) Clip Buraco – cova final rouch + horizonte pó ; Clip Espuma: início levantar a preparar a espuma + homens + plano final espuma rouch 02:09 > 02:27; substituir alguns planos com legendas, outras deixo estar. Bloco rostos 02:28m>02:47 – acertos/velocidades; dissolve 03:09; neutral, sem música, com som do filme, sobrepostos, substituir sem legendas e tirar a voz de Rouch.*

#3

*Ao criar este mundo novo que cabe dentro do meu ensaio audiovisual estou a dizer que é possível juntar um filme etnográfico e um filme de ficção e imaginar que podiam ter sido filmados de outra forma, e que por causa disso contariam outra história. É imaginar o que Rouch deve ter lutado para não montar outro filme, onde interferisse menos e deixasse as imagens filmar. Que ideia teríamos daquela comunidade Haouka sem o som do filme? E Denis, terá tido o desejo de filmar os verdadeiros legionários franceses e não actores?*

#4

*O momento de activação dos pas de deux não me ofereceu de imediato as promessas de infinidade que agora devolve depois de montado o ensaio. Naquele momento tratava-se de um exercício à superfície da pele dos filmes, sem estar preocupada com um contexto político ou de criação de um filme. Tratou-se de um exercício comparatista, de associação de imagens e cenários semelhantes: mesa-mesa,*

*corpos-corpos, etc, um recurso à duplicidade, repetição de uma ideia por apresentação de um seu semelhante. O que poderia ter construído se tivesse partido de outro tipo de ligação, por inversão por exemplo?*

#5

*(...) porque é que Beau Travail (1999) e Les Maîtres Fous (1953) são um e o mesmo filme? Até agora parece que só o consigo justificar por se tratar de um sonho, porque “fecho os olhos e tenho uma história”. A simplicidade desta mensagem proferida por um cineasta africano contém todo o espaço da poesia do cinema. Agarro-me a ela como se a poesia não fosse refém de nenhuma estrutura crítica.*

### 1.3 ) Textos Críticos

#### 1.3.1) Texto Crítico I [ inserido no ensaio audiovisual ]

Caros leitores,

Em 1973, o actor-criador-de-ficção Marlon Brando questiona o regime de representação visual a que as minorias étnicas em todo o mundo estariam sujeitas pela indústria cinematográfica.

20 Anos antes, o etnólogo Jean Rouch, a convite de um padre da comunidade Haouka, produziria a etno-ficção *Les Maîtres Fous*.

Jean Rouch colocou-se ao serviço de uma minoria e activou uma ficção nos interstícios dos registos etnográficos recolhidos em trabalho de campo na Nigéria.

A câmara segue, em transe, a "encenação" de um ritual protagonizado por não-actores sobre os seus colonos, o império britânico. Um modo de libertação e ajustamento à sua condição de colonizados. Assim nos conta Rouch.

A dúvida resiste e a relação com as imagens promete infinidade.

No final dos anos 90 Claire Denis filma *Beau Travail* em Djibouti [Corno de África], segue os registos etnográficos do quotidiano do exército da Legião Francesa, e produz uma ficção, uma *mise en scène* para a câmara. A câmara não segue. Permanece e seduz.

Os actores encenam rituais militares, exibem a sua condição de homens colonizados, ao serviço do império francês.

Os homens de *Beau Travail* estão presos no sistema de representação do cinema, submetem a sua liberdade em troca da liberdade do espectador.

O encontro resiste e a relação com as imagens promete infinidade.

O crítico

### 1.3.2) Texto crítico II [publicado na INTERACT ]

*Luck and play are essential to the essay*

*The Essay as a Form, T.W. Adorno*

*I'd like to remind older people, too, that refusing war and thinking radically new thoughts  
are vastly preferable to institutionalizing the little we think we know*

*Andrei Codrescu*

*Nos resta saber se quando Caetano canta navegar é preciso, viver não é preciso,  
ele nos fala de necessidade ou de precisão*

Anónimo

O desafio proposto no âmbito do curso «O Ensaio Audiovisual e a Crítica de Cinema como Prática Criativa» configurou-se desde cedo como uma experiência exigente para os seus participantes, quer ao nível da memória cinematográfica e da relação que cada um já havia construído com o universo das imagens em movimento, como ao nível criativo, de acordo com os estudos teóricos da crítica de cinema, e de manipulação do programa de edição de imagem.

O texto que se segue, mais do que uma descrição sobre o que *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux* é, dá conta do que este ensaio audiovisual se tornou, os mundos alternativos que revela, e como neste sentido, parece constituir-se como uma das ferramentas mais estimulantes para extrair discursos sobre o mundo.

#### **Os Filmes Francófonos**

*Les Maîtres Fous* (1955) é considerado o filme mais controverso do etnólogo francês Jean Rouch. Filmado na costa oeste africana (Golden Coast/Gana),



de carácter etnográfico e ficcional, é entendido como “uma das mais profundas explorações de um olhar africano sobre o mundo colonial” (Losada, 2010). Rouch narra ao espectador um episódio da vida da comunidade Haouka, em Accra, através da sua interpretação de um ritual de posseção, que regista com a sua câmara de filmar a convite de dois padres da comunidade. Os homens Haouka mimetizam os imperialistas britânicos e Rouch interpela o espectador a jogar o jogo das civilizações. Como habitar *Les Maîtres Fous*, um filme político, controverso, criticado por revelar profundamente o Outro antropológico, o primitivo, o selvagem?

*Beau Travail* (1999) é uma ficção colonial (Vicari, 2014-2015) realizada pela cineasta Claire Denis. Um filme que fala do quotidiano da Legião Francesa, das práticas de preparação física e psicológica dos legionários para o combate, onde intimidade, racismo e sentido de dever se misturam. Homens homoerotizados, formal e esteticamente enquadrados pela câmara de Denis. Também existe, em *Beau Travail*, um jogo civilizacional a jogar — com as regras da ficção — proposto enquanto um tempo de encontro sensorial com a imagem, e um espaço que prende o espectador na medida em que o expõe a todos os constrangimentos da ficção.

### **O Exercício Crítico**

Na carta dirigida aos leitores escolho apresentar ao espectador/leitor aquilo que vai ver, colocando-me na posição de «crítico», enunciando — através de palavras — a relação que estabeleci com os dois filmes. O formato «carta» abre o livro-ensaio, seguindo-se-lhe o «Prólogo» e no final «O Epílogo». Os dois excertos da entrevista a Marlon Brando por Dick Cavett iluminam assim, e por um lado, o comentário que quis fazer à relação entre a escrita com palavras e a escrita com imagens e, por outro, permitem acondicionar a liberdade ensaísta do que fica entre eles. No prólogo, Marlon Brando enuncia a questão da representação das minorias étnicas pela indústria cinematográfica ao longo da história da imagem em movimento; no epílogo, expõe-se o exercício da crítica como catalisador do ensaio audiovisual, a crítica que persegue o pensamento sobre a produção de imagens, convidando-as a auto-reflectirem-se. A crítica que continua a contribuir para a colonização e descolonização do pensamento.

Entre as margens do livro-ensaio navegam ainda todas as promessas de infinidade que cada *pas de deux* permite originar. Em que diferem as imagens extraídas da realidade dos Haouka e da ficção de Claire Denis? O que significa pensar a espuma a partir do movimento (dirigido por Denis) dos actores-militares a cortar a barba ou a espuma não-encenada visível na boca de não-actores durante o ritual de possessão? Que interpela a relação de semelhança entre a dança solar do ritual Haouka e a dança nocturna da Legião Francesa? Que indicia o sangue de cão na boca de um negro Haouka e o sangue no pé do legionário branco (a ser cuidado pelo companheiro negro)? Ou que relações convocam corpos ritualizados para o belicismo e corpos possuídos para resistir a ataques bélicos?

«The Love Theme» integra a banda sonora do filme de Francis Ford Copolla, *O Padrinho*, protagonizado por Marlon Brando. Que pacto estabelecemos com as imagens escutadas com e sem som, se pensarmos nele como o elemento que permitiu reconhecer a vitalidade da mudez do cinema e revolucionar a sua história? O conjunto de *split screens* *Les Maîtres Fous/Beau Travail* tenta, por um lado, travar um diálogo com a problemática colocada pelo próprio Brando, actuando com uma resposta em 2016 à ansiedade do actor em 1973: as representações cinematográficas podem ser colocadas lado a lado e olhadas para discutir o lugar das minorias étnicas; e por outro, funcionar como comentário do exercício permanente exigido a qualquer gesto crítico: amar e não amar o objecto ao mesmo tempo, amá-lo menos quando se deseja amá-lo mais, amá-lo mais quando é mal amado. Durante a visualização dos pares no ecrã duvidamos temporariamente que seja possível aceder a questão do colonialismo sem a fraternidade da família Corleone.

Produzir um ensaio audiovisual é examinar criticamente imagens, é deslocalizá-las e propor-lhes novos usos, novos habitats, novas colónias, que por sua vez devem ser novamente postas à prova através da crítica. Como não reconhecer o ensaio audiovisual como *medium* produtor de novos discursos sobre as imagens? O ensaio audiovisual parece constituir-se como os pontos de luz precisos que vemos quando fechamos os olhos, como nos conta Djibril Diop Mambéty: a radicalização do corte colonial, entre o que vemos de olhos abertos e o que vemos de olhos fechados. E

ter a sorte proposta por Theodor W. Adorno: que o insecto pouse num lugar de onde o consigamos avistar, em vez de se afundar na água de um copo.

---

Claire Denis filmou o último plano de *Beau Travail* — em que o Sargento Galoup (Denis Lavant) dança ao ritmo da noite de um famoso *hit* dos anos 90 — antes de partir para o Corno de África para ficcionar (a partir de uma pesquisa etnográfica) o quotidiano dos legionários franceses. Após o suicídio do Sargento, Claire Denis oferece ao espectador (e ao Sargento) um lugar onírico onde lhe é permitido dançar ao seu próprio ritmo. Podem estes lugares-sonhos constituir-se como sistema operativo formal para o ensaio audiovisual?

#### 1.4) A função descolonizante da crítica

Os textos críticos I e II foram escritos em períodos distintos: o primeiro acompanha o processo de montagem, durante o mês de Fevereiro de 2016 e o segundo é concluído em Julho do mesmo ano. O texto crítico I integra o ensaio audiovisual *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux* e expõe a *dívida* em relação a *Les Maîtres Fous* e o encontro com *Beau Travail*, e ambos prometiam infinidade (na extracção de novos sentidos). O segundo texto participou na edição nº 24 da INTERACT Revista de Comunicação, Arte e Tecnologia. Dois contextos de recepção distintos que me permitiram diversificar o modo de apropriação do *objecto visual*.

Os dois textos permitiram questionar o lugar de *Le Maîtres Fous* e *Beau Travail* nos regimes de representação cinematográfica a partir da posição de cada realizador - Jean Rouch e Claire Denis - no período de realização dos respectivos filmes (pesquisa etnográfica ou movimentos de câmara) mas também o papel do crítico na inspecção destes lugares.

Prosseguindo com esse exercício, decido explorar uma das infinitudes prometidas no segundo texto, e investigar a relação entre estes dois planos:



Fig. 28 Still *Decolonize the Image Les Maîtres Beaux*

Numa entrevista realizada a Claire Denis, pelo Editor Emeritus da *Film Comment* pode ler-se (Smith, 2006):

“G.S. Sentes-te dividida entre a necessidade de contar a história e o desejo de avançar para algo mais abstracto? Parece que sempre que possas fazer qualquer coisas a nível visual para tornar o filme mais abstracto como um pintura, tu fazes.

C.D.: Eu acho que quando o local é o certo para a história de um modo lógico, é fácil para o filme. Se o local é bonito, mas o errado, não resulta. É muito doloroso escolher um local porque parece bonito<sup>10</sup> durante a pré-produção para depois perceber que é só isso, bonito. É completamente injusto para a história. Djibouti é muito bonito, mas nunca teria usado este local, se não tivesse sido um território efectivamente usado pela Legião Francesa.<sup>11</sup>”

E mais à frente, na mesma entrevista (Smith, 2006):

“ Para mim é o plano mais cómico do filme. Vemos a paisagem, aquelas pedras que são lava do vulcão. Estão 50 graus celsius e aqueles 15 gajos estão

<sup>10</sup> Tradução livre da expressão *good looking*

<sup>11</sup> Tradução do autor

a escavar rocha sólida. Fiz o filme antes do 9/11, então naquele momento eu pensava que a Legião Francesa não serviria mais para nada.(...) Claro que quando cheguei à sala de edição, só depois reparei em todas as variações de azul e no nevoeiro, nas ondas, nas ondas de calor, e no pó. Foi quase tudo encenado”<sup>12</sup>

Em *Les Maîtres Fous*, quando Jean Rouch revela as imagens dos homens Haouka a escavar um buraco em Accra, Rouch conta-nos ao mesmo tempo (Rouch, 1953):

“Por casualidade, em frente ao Hospital Psiquiátrico de Accra, encontramos o Estado Maior, o Governador, o condutor da locomotiva e o condutor de camiões. São trabalhadores da WaterWorks, em trabalhos de condução da água às cidades”

A partir da entrevista a Claire Denis e de a análise do texto Rouch acedemos simultaneamente à proposta de *ficção* do plano de Denis que assume a encenação num lugar que corresponde à realidade da Legião Francesa e à proposta de *realidade* das imagens de Rouch, que surgem na narrativa do filme após o ritual Haouka, quando os homens voltam a aceder à sua verdadeira condição de colonizados.

---

<sup>12</sup> Tradução do autor

### III - Considerações Teóricas

#### 1.1) O Ensaio enquanto forma e gesto libertador

Judeu, crítico e filósofo alemão, Theodor W. Adorno desenvolve a sua obra durante a primeira metade do século XX na Europa e nos Estados Unidos, país que o acolhe durante a II Guerra Mundial. Em 1949, de regresso à Alemanha, Adorno retoma o projecto da Escola Crítica de Frankfurt, onde juntamente com o filósofo e sociólogo alemão Marx Horkheimer dá continuidade à sua investigação no campo da teoria crítica.<sup>13</sup>

O seu texto “O Ensaio como Forma” é uma referência fundamental para a compreensão das epistemologias do ensaio. Partindo de uma crítica feroz ao modo como a academia trata o conhecimento científico, Adorno posiciona o ensaio, na sua matriz literária, como a forma escrita que permite aceder ao estudo dos objectos concretos de um modo autónomo do conhecimento universal a que é normalmente subjugado. O ensaio activa um movimento contra a organização, o dogmatismo positivista e a criação artística, libertando o intelecto para investigar especulativamente, e reflectindo “uma liberdade infantil que pega fogo, sem escrúpulos, no que outros já fizeram” (Adorno *et al*, 1984:152).

O ensaio como gesto exige uma atitude crítica que não procura a origem do conhecimento mas sim colocar em relação o conhecimento que já existe combatendo as armadilhas de interpretação de uma *verdade* que o pensamento edificado promove. O colosso de significados positivistas impede o pensamento de se criticar a si próprio e o acto de compreensão torna-se “nada mais do que desfolhar o que autor quer dizer, ou, se necessário, mapear as reacções psicológicas individuais que o fenómeno indica “ (Adorno *et al*, 1984:152).

---

<sup>13</sup> “Filosóficamente, uma rejeição de um conhecimento puramente objectivo (positivismo e racionalismo) e a defesa que o conhecimento é socialmente construído. Originalmente associada com a escola de Frankfurt, recua até à filosofia crítica de Kant, atravessa Marx e avança até Nietzsche e Freud, todos eles exerceram uma “hermenêutica de suspeita”: todas as reivindicações de pensamento racional e verdade são tomadas como operações de mascaramento de poder e interesses.” *in* Art Key Contemporary Thinkers, Diarmuid Costello and Jonathan Vickery, 2007, Berg

“Sorte e Jogo são essenciais para o ensaio” (Adorno *et al*, 1984:152), reclama Adorno, enquanto direcções para lidar com a rigidez do modelo linguístico de construção do pensamento científico, limitador da compreensão. O esforço do ensaísta deve ser *negativo*, deve tratar o artefacto cultural como autónomo de um conjunto de forças ideológicas que ele carrega, escavando a sua textura. Trabalhando sobre a matéria e activando associações livres, o fragmento (enquanto expressão ensaísta) concentra uma força reflexiva que não se subordina nem às formas transcendentais nem aos conteúdos materiais da Ciência e da Arte, adquirindo assim uma *autonomia estética e ética*, sustentada num “carácter conceptual e na sua reivindicação de verdade, livre da aparência estética” (Adorno *et al*, 1984:153)

Se a forma do ensaio é também o seu conteúdo, a sua expressão autêntica não se perde na análise científica pura - de forma e conteúdo - que enuncia que a autenticidade de um objecto “melhor se prova quanto menos se apoiar na forma” (Adorno *et al*, 1984:153).

Para Adorno, a autenticidade está contida no próprio gesto ensaístico, ideia que de algum modo me permite também aplicar *cortes* ao filme etnográfico de Jean Rouch, *Les Maîtres Fous* - durante o processo de montagem de *Descolonizar a Imagem - Les Maîtres Beaux* - e que tornou possível a resistência da dúvida sobre o lugar da ficção no filme.

Em 2005, no Brasil, o filósofo italiano Giorgio Agamben participa numa conferência com a comunicação “O que é o dispositivo?” (Agamben, 2005) na qual propõe uma apropriação do conceito desenvolvido por Michel Foucault (Agamben, 2005:13):

“chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicómios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a

agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar.“

A constituição de um sujeito “resulta da relação, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre viventes e dispositivos” (Agamben, 2005:13), subjetivações que se acumulam num mesmo indivíduo. Agamben alerta para a proliferação de dispositivos na sociedade capitalista e o seu papel na disseminação das identidades individuais, que voltam a recuperar o seu poder agregador no gesto de profanação - do carácter sagrado - que o dispositivo sacrificial propõe. A profanação actua como “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (Agamben, 2005:14). O indivíduo liberta-se.

A definição de dispositivo de Agamben informa o poder capturante das linguagens visuais na construção dos regimes de representação cinematográficos, enquanto dispositivos sagrados, que o ensaio audiovisual permite profanar. Um gesto discursivo e intencional que devolve a potência da imagem ao uso comum dos homens, livres para profanar tanto o autêntico etnográfico como a ficção do Cinema.

## 1.2) Montagem: a continuidade histórica do corte e o cinema que pensa

Jean-Luc Godard é uma figura chave para compreendermos o papel discursivo do ensaio audiovisual actualmente. Godard, juntamente com outros realizadores franceses como François Truffaut ou Éric Rohmer, integrou a *Nouvelle Vague*, movimento artístico que propunha um cinema político e engajado com a sociedade ao mesmo tempo que uma revolução na forma, através de uma objetificação da imagem e do tempo do filme. Nos anos 60, o cinema europeu faz uma forte viragem social tornando evidentes as assimetrias provocadas pelo sistema capitalista num mundo pós-guerra. Jean-Luc Godard inova a produção cinematográfica francesa quando cria um pensamento sobre o cinema dentro do cinema, propostas que já vinham sendo exploradas no campo do documental com Jean Rouch ou nas décadas



anteriores com o americano Robert Flaherty ou o russo Dziga Vertov. Crítico de cinema antes de se tornar realizador, Godard coloca o cinema a reflectir sobre si próprio a partir do próprio material do cinema. Mark Cousins, crítico de cinema e realizador escocês, descreve a inovação Godardiana (A História do Cinema Uma Odisseia, 2011):

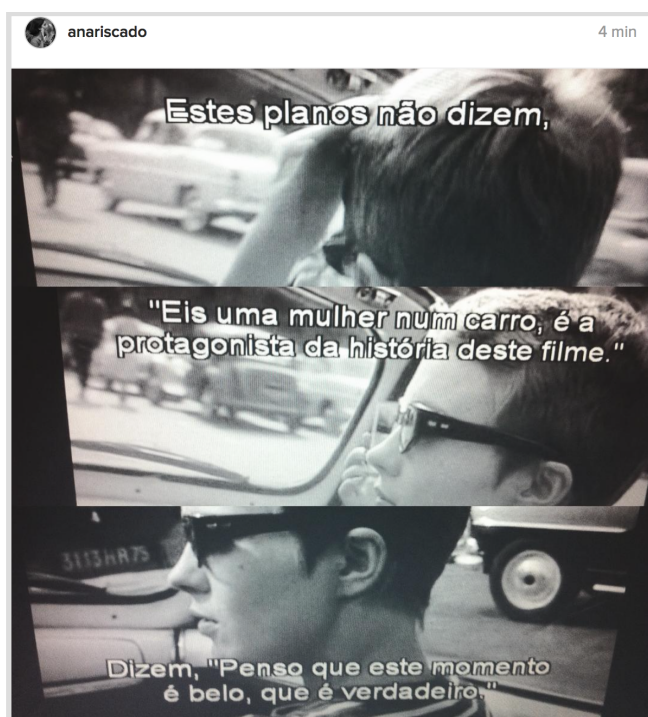


Fig 29 - *Still* de montagem planos

*À Bout de Souffle*, de Jean-Luc Godard a partir de “A História do Cinema - Uma Odisseia” de Mark Cousins

No seu primeiro filme *À Bout de Souffle* (1960) Godard filma várias vezes o mesmo plano alterando a luz ou o cenário do filme, para reforçar uma ideia. Os cortes de Godard servem não para “mostrar a mesma coisa” (A História do Cinema Uma Odisseia, 2011), mas para repetir e comentar uma mesma ideia, e não uma ideia diferente.

O cinema traduz-se em imagens em movimento, imagens fixas colocadas num fluxo temporal. Técnicas de montagem como justaposição, associação livre, subtracção, adição ou dissolução de uma imagem na outra são assim propostas como uma linguagem para pensar o *medium* e para contar a História do Cinema. Laura

Mulvey refere o pensamento de Jacques Rancière sobre Godard para clarificar esta ideia (Mulvey, 2006:145): “Godard não está simplesmente a extrair estas imagens do seu contexto narrativo mas também do seu lugar no cinema: a iluminação, o plano, o ritmo ou o movimento da câmara que o traz à existência.”

O ponto máximo da sua abordagem ensaísta culminou com a *magnum opus Histoire (s) du Cinéma* (1988-1998). 8 episódios dedicados às narrativas possíveis de extrair do signo do Cinema, destruindo a estrutura interna de 120 anos de história. Numa crítica feita à obra, é oferecida uma síntese dos limites explorados pelo *enfant terrible* do cinema francês e que caracterizam as preocupações de Godard (Brown, 2008):

“uma recusa da oposição entre ficção e documentário; expor o paradoxo das qualidades do cinema socialmente concordantes ou discordantes; explorar as afinidades entre a expressão visual e a expressão escrita, assim como a arte e crítica; privilegiar os termos mais expansivos como som e imagem em vez de outras permutas possíveis; ultrapassar a linha entre alta e baixa cultura; fundir teoria e prática; e equacionar realidade com a imagem (“Para Godard a realidade era já uma imagem”)

Pressupostos que destabilizam a história do cinema e que participam nos debates críticos sobre a morte do cinema. O crítico americano, Jonathan Rosenbaum reproduz no seu website um excerto de uma entrevista a Godard (Rosenbaum, 2016):

“Sempre que recontamos a história” disse a Godard em 1997 numa entrevista, “implica que algo terminou, e parece-me que uma das implicações de *Histoire(s) du Cinéma* é que o Cinema acabou” “O cinema que conhecemos”, sublinhou Godard. “Também dizemos isso da pintura”

Diz-se da pintura que acabou com o aparecimento da máquina fotográfica já que esta tinha mais capacidades de representar a realidade. É sabido que ela não acabou e até por outro lado foi alimentada pela revolução tecnológica para avançar

para terrenos de expressão mais abstractos. Godard argumenta que o mesmo se passou no cinema. As tecnologias de montagem e edição, que permitem escrever um ensaio com som e imagem alimentam a produção cinematográfica e sugerem novas narrativas. Godard e a sua geração deitaram abaixo o que Adrian Martin chamou “a tirania da continuidade” (Martin, 2011) que revolucionou não só o modo de ver cinema, de ver imagens mas também de escrever para cinema e sobre cinema.

### 1.3) O Exame da Crítica

Na transição de *directors shot* para a produção do quinto *objecto visual* *Decolonize the Image Les Maîtres Beaux* encontro as condições para examinar criticamente de que se tratava o problema do acesso à ficção e como poderia complicar as considerações antropológicas que carregava comigo no início do curso com o espírito do cinema e do digital.

Volto a examinar o processo do cinema que pensa, e novamente em Godard (Godard, 1965):



Fig. 30 e 31 *Stills* Pierrot Le Fou, de Jean-Luc Godard (1965)

Convoco este plano de *Pierrot Le Fou* para discutir o lugar da audiência que é interpelada por Ferdinand (interpretado por Jean-Paul Belmondo), tanto do ponto de vista do que esta interrupção provoca no espectador, enquanto aquele que vê e pensa sobre o filme; como do ponto de vista do crítico, que tal como o espectador vê e pensa sobre o filme, ao qual acrescenta posteriormente uma outra camada: a escrita. Trata-se de uma análise dupla inevitável para a assimilação do processo crítico.

Quando assiste a um filme, o espectador encontra-se num estado contemplativo, de assimilação gradual da narrativa que se desenrola à sua frente. O espectador percebe o filme, activa as suas memórias, as suas emoções, a sua realidade e os mecanismos de compreensão sobre o que o filme é e o assunto do mesmo. Se o filme propõe uma interrupção como a de Ferdinand e Marianne (interpretada por Anna Karina), ou qualquer outro truque de montagem como o que vimos anteriormente em *À Bout de Souffle*, ao espectador é exigido que organize o seu pensamento. A produção de conhecimento sobre o filme vai diferir de acordo com a consciência do espectador dos mecanismos de construção de uma ficção, do que fica à frente e atrás da câmara, permitindo-lhe ter um encontro com o filme. O plano que cortei a partir de *Pierrot Le Fou* tem nesta reflexão a dupla função de por um lado sublinhar a quebra da 4ª parede proposta por Godard que interrompe o fluxo da ficção, e ao mesmo tempo reflectir sobre o próprio gesto a que me propus de fixação de uma imagem. Para além do relacional com o filme, tem lugar o que a teórica Laura Mulvey definiu como o “encontro com o index”(Mulvey, 2006:181):

“(...) o espectador fetichista, conduzindo por um desejo de parar, de segurar e de repetir estas imagens icónicas (...) pode de repente, e de modo inesperado, encontrar o index”

O crítico tem por sua vez a dupla exigência de se posicionar enquanto espectador e compreender a linguagem do realizador dentro dos pressupostos da ficção mas também aceder à própria linguagem do *medium* a que deve recorrer para proceder ao escrutínio crítico. Efeitos de paragem, atraso ou aceleração são simultaneamente metodologias ao serviço do pensamento que permitem ao crítico

investigar a distância certa que deve manter do objecto. Este foi o procedimento para conseguir habitar *Les Maîtres Fous*. O filme foi visto num ecrã de computador e através do programa de edição atrasei, parei ou acelerei o filme numa tentativa de me aproximar e de aproximar o espectador do filme.

A dissecação das diferentes forças em jogo na análise de um filme - as motivações do realizador, o contexto de produção, as condições de recepção pelo espectador, os mecanismos conscientes e inconscientes que operam durante a relação com a imagem - é tanto mais eficaz quanto o crítico o conseguir fazer sem emitir juízos sobre o filme. Para escapar ao juízo, o crítico deve procurar o coração da obra, a sua dimensão interna, praticando uma crítica imanente que se atinge, e parafraseando Nicole Brenez, “assim que ela permite descrever em quê, como e porquê uma obra reconfigura ou importuna as categorias especulativas de onde vem” (Brenez, 2013).

Nas palavras do semiólogo Roland Barthes, “toda a crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse de modo mais directo e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda a crítica é crítica da obra e crítica de si mesma” (Barthes, 2007:159)

Nos anos 70, o crítico francês Serge Daney no seu texto “A função crítica” (Daney, 2000) apresenta o problema político que tem lugar na relação do espectador - burguês ou de massas - com a ficção. O texto, publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma* 1973-1984, faz uma crítica à produção crítica que é feita no cinema francês, uma crítica burguesa, ideológica que não informa nada de novo sobre o filme apenas o situa na neutralidade da forma, mestre em dar a ilusão ao espectador que teve poder de escolha apenas por conhecer os mecanismos de criação da ficção. Na nota (27) do texto Daney declara que “(o espectador) precisa de saber que a ficção, por exemplo, não é uma forma vazia mas uma estrutura de poder, e que a questão do seu próprio poder (a sua ideologia hegemónica) pode ser colocada” (Daney, 2000).

À questão da ideologia, Barthes responde: “o pecado maior em crítica não é a ideologia, mas o silêncio com a qual ela é recoberta: esse silêncio culpado tem um nome: é a boa consciência ou se se preferir a má fé. Como acreditar com efeito que a obra é um objecto exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do

qual o crítico teria uma espécie de direito de extraterritorialidade?” (Barthes, 2007:159)

O ensaio exige ao crítico que opere num terreno de imanente esforço negativo em que a verdade “é movida para fazer lembrar a sua não verdade - a não verdade dessa fachada ideológica que revela a ligação da cultura com a natureza. Sob o olhar do ensaio a segunda natureza torna-se consciente de si mesma como primeira natureza.<sup>14</sup>”(Adorno, 1984:168). Ao crítico é-lhe então permitido “relacionar elementos heterogéneos, diacrónicos” e, “reorganizar – muitas vezes cronologicamente – os eventos contidos na obra” (Mendonça, 2014).

O ensaio audiovisual *Decolonize The Image Les Maîtres Beaux* foi assumido como um gesto crítico, composto de imagens, palavras e som para usar os elementos que o “meta-ensaísta” Kevin B. Lee identifica no seu exercício “Elements of an Essay” (Lee, 2014), não só no sentido de colocar em relação as forças dos dois filmes escolhidos mas também autonomizar o seu valor discursivo.

#### 1.4) Crítica no Digital

O meio digital altera a relação que espectador e crítico estabelecem com o filme. No mesmo momento que o espectador toma contacto com o filme pode interferir sobre ele, manipulá-lo, produzir um objecto crítico na forma de ensaio audiovisual e colocá-lo *online*. Os ensaios audiovisuais proliferam na Internet e vários interlocutores, de críticos de cinema, jornalistas, bloggers, académicos, video-ensaístas, realizadores, amantes de cinema, debatem actualmente o futuro do ensaio audiovisual.

Adrian Martin, Cristina Alvarez ou Catherine Grant são três dos protagonistas que através da sua escrita e da produção de ensaios audiovisuais, mais têm contribuído para disseminar o conhecimento à volta desta prática. Aliado à sua função crítica interna, o ensaio audiovisual é igualmente uma ferramenta pedagógica para os estudos cinematográficos. Professora na Universidade de Sussex, no Reino

---

<sup>14</sup> Tradução do autor

Unido, Catherine Grant é responsável pela criação de sítios online como *Audiovisualcy, An online Forum for Videographic Film Studies* (Grant, 2011)<sup>15</sup> - actualmente com cerca de 1400 membros e mais de 1200 vídeos carregados por investigadores, críticos, e amantes de cinema - ; *Film Studies for Free* (Grant, 2008), um arquivo em *open access* onde é possível aceder aos mais recentes estudos sobre imagem em movimento ou *[in]transition* (Grant *et al*, s.d), um periódico de cinema. Martin e Alvarez trabalham muitas vezes em dupla e integram o conselho de redacção de publicações *online* como *Transit Cine e Otros Desvios* (Lahera e Balash, s.d), *Rouge* (Martin, 2003) ou *Lola* (Martin e Shambu, 2011). O crítico americano Jonathan Rosenbaum (Rosenbaum, 1957) atravessa os contextos de publicação de crítica de cinema ao longo dos anos, identificando a europeia *Cahiers du Cinéma* (Bazin *et al*, 1951), as americanas *Sight and Sound* (BFI, 1932), *Film Culture* (Film Culture, s.d), *Film Quarterly* (University of California Press, s.d) e a crítica australiana *Screening the Past* (Bertrand *et al*, 1997), *Senses of Cinema* (Carey *et al.*, 1999), a já referida *Rouge*, revistas como a *Film Comment* (Film Society of Lincoln Center, 1962), *Cineaste Magazine* (Crowdus, G., 2006), *Cinema Scope* (Cinema Scope, s.d), entre outros blogs e grupos de chat. A revista digital *Keyframe* (Kiefer *et al*, 2010), da Fandor é outro exemplo de produção de conhecimento diário sobre o ensaio digital.

---

<sup>15</sup> 2011 é o ano de abertura do sítio online. A mesma consideração é feita para a lista que se segue.

## CONCLUSÃO

O ensaio audiovisual constitui-se actualmente como uma ferramenta discursiva que é parte integrante de uma viragem filosófica, epistemológica, linguística, simbólica e performativa que atravessa todo o pensamento contemporâneo. A forma ensaística é portadora de uma vitalidade crítica que permite concretizar o conhecimento oferecendo-lhe densidades, texturas e temperaturas passíveis de reconhecer na imensidão líquida do meio digital. A relação que cada agente estabelece com a imagem - antropólogo, realizador de cinema, crítico de cinema ou espectador - vê-se assim capturada por este dispositivo, produzindo implacavelmente as suas subjectividades próprias e olhares sobre o mundo.

A ficção enquanto segunda natureza cognitiva emerge como uma tomada de posição capacitada para construir novos mundos, através do reconhecimento da sua infraestrutura pelos agentes que a operam. A realidade, enquanto matéria primordial, é composta de camadas de ficção autênticas.

A prática antropológica requer ao investigador uma simultaneidade permanente de movimentos de aproximação e distanciamento crítico da realidade observada. Apresentar visualmente uma pesquisa etnográfica implica aceder à performance dos actores sociais: o que é dito, como é dito, porque é dito e em nome de quê, mas também às suas expressões corporais, à relação que é estabelecida com o investigador, ao contexto de recolha das imagens. Nesse acesso, o investigador reflexivo, aplica as suas subjectividades que ganham em potência quando acomodadas na forma ensaística. *portraits d'été* e *a minha companhia* são dois exemplos deste processo. Editados numa fase posterior a *Decolonize the Image Les Maîtres Beaux*, os dois *objectos visuais* respondem pragmaticamente à alteração epistémica que teve lugar durante a pesquisa.

A entrada no universo do ensaio audiovisual através dos estudos cinematográficos e críticos permitiu reconhecê-lo como uma unidade mínima



discursiva da história da imagem em movimento. Imagens, sons e palavras articulam uma história que está permanentemente a ser contada por todos os amantes do cinema - de realizadores a espectadores -, num interface de edição de imagem no espaço privado de qualquer computador. Enquanto ferramenta para pensar tudo o que fica fora do sagrado do cinema, o ensaio audiovisual é um utensílio de escrita, como a caneta para as palavras no papel, como a voz para o som, como o pincel para a tinta numa tela. E escrever é ficcionar mundos.

A história do filme *After the Rehearsal* de Ingmar Bergman começa depois do ensaio de *Dream Play*, um texto de Strindberg para teatro, autor que Bergman persegue desde a infância para explorar a sua preocupação pela linha fronteira entre Sonho e Realidade. O ensaio audiovisual enquanto gesto crítico é um salto, para dentro do sonho e para dentro da realidade, um jogo sem fronteiras. E no salto para dentro da *ficção*, nesse gesto enunciado pelos pontos de luz de Mambéty, como incorporar o desejo?

## Referências Bibliográficas

---

### Livros

Barthes, R. (2007) *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva Debates 24

Hall, S. (1997) The Work of Representation. In: The Open University, Hall W. e Keynes M. (eds) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, pp. 15 - 69

MacDougall, D. (1997) The Visual in Anthropology. In: Banks, M. and Morphy, H. (eds) *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University, pp. 276 - 295

Mulvey, L. (2006) *Death 24x a Second Stillness and the Movie Image*. London: REAKTION BOOKS

Rancière, J. (2010) *Estética e Política A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora

Piault, C. (2006) The construction and specificity of an Ethnographic Film Project: Researching and Filming. In: Postma, M. e Crawford, P. (eds) *Reflecting Visual Ethnography*. Denmark: Intervention Press, pp. 358 - 395

Schneider, A. e Wright, C. (2005) *Contemporary Art and Anthropology*. Berg Publishers, pp. 126-145

---

### Materiais Não-Publicados

Riscado, A. (2015). Relatório Atelier de Imagem, Mestrado Antropologia das Culturas Visuais

Adorno, T. W., Hullo-Kentor B., Will, F. (1984) The Essay as Form. *New German Critique* no. 32., pp. 151 - 171. Disponível a partir de <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/04/Adorno-The-Essay-As-Form.pdf>

Agamben, G. (2005) O que é o dispositivo? *Outra Travessia* Nº 5, 9 -16  
Disponível a partir de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>

Bazin, A., Doniol-Valcroze, J., Lo Duca, J. e Keigel, L. (1953) Cahiers du Cinema  
<https://www.cahiersducinema.com>

Bertrand, I., Denis A., Martin A., Caputo R. (1997), Screening the Past  
<http://www.screeningthepast.com>

BFI (1932), Sight and Sound, International Film Magazine  
<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine>

Biemman, U. (2010) Escrever uma Contra-Geografia. *Buala* [online].  
Disponível a partir de <http://www.buala.org/pt/jogos-sem-fronteiras/escrever-uma-contra-geografia>

Brenez, N. (2013) La Critique comme concept, exigence et praxis. *La Furia Umana* [online] Nº 17 Outubro. Disponível a partir de <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/1-la-critique-commeconcept-exigence-et-praxis>

Brown, A. (2008), Histoire (s) du Cinema. *Senses of Cinema* [online], Nº 46  
Disponível a partir de <http://sensesofcinema.com/2008/cteq/histoires-cinema/>

Carey, M., Fairfax D., Edwards D., O'Farrel T, Heller-Nicholas, A. (1999), Senses of

Cinema. <http://sensesofcinema.com>

Cinema Scope (s.d).<http://cinema-scope.com>

Crowdus, G. (2006) Cineaste Magazine.<http://www.cineaste.com>

Cucinotta, C. e Manso, J. (2014) A Etnoficção como Género Cinematográfico. *INTERACT Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia* [online] Número #2. Disponível a partir de <http://interact.com.pt/21/a-etnoficcao-como-genero-cinematografico/>

Daney, S. (2000) The Critical Function. *Cahiers du Cinéma: Volume Four, 1973-1978 : History, Ideology, Cultural Struggle : an Anthology from Cahiers du Cinéma, Nos 248-292, September 1973-September 1978*. Routledge. Disponível a partir de <http://home.earthlink.net/%7Esteevee/function.html>

Farocki, H. (2002), Workers Leaving The Factory, *Senses of Cinema* [online]. Nº 21 Disponível a partir de [http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki\\_workers/](http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_workers/)

Film Culture (s.d).<http://filmculture.com>

Film Society of Lincoln Center (1962), Film Comment. <http://www.filmcomment.com>

Grant, C., Grizzaffi, C., Keathley, C. e Morton, D. (s.d), [in]transition a mediacommons / cinema journal project. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>

Kiefer, J., Lee, Kevin B., Hudson, D. (2010), Keyframe, Revista Digital Fandor. <https://www.fandor.com/keyframe/>

Lahera, C.G e Balasch, M.C (s.d)., Transit Cine e Otros Desvios 38 <http://cinentransit.com>

Losada, M. (2010), Jean Rouch, *Senses of Cinema* [online], n.º 57. Disponível a partir de <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-rouch/>

Martin, Adrian (2011) No Direction Home: Creative Criticism. *Projectcinephilia.mubi.com*. Disponível a partir de <https://projectcinephilia.mubi.com/2011/05/31/no-direction-home-creative-criticism/>

Martin, A. (2003), Rouge. <http://www.rouge.com.au>

Martin, A. e Shambu, G.(2011), Lola.<http://www.lolajournal.com>

Mendonça, L. (2014) Para lá do problema da Linguagem: Manny Farber e a Escrita de cinema como boa prática”, *Revista Falso Movimento [online]*, Nº1  
Disponível a partir de <http://revistafalsomovimento.com/para-la-do-problema-da-linguagem-manny-farber-e-a-escrita-cinema-como-bo-pratica-luis-mendonca/>

Smith, G. (2006), Interview: Claire Denis. *Film Comment [online]*, Nº Janeiro-Feveireiro 2006. Disponível a partir de <http://www.filmcomment.com/article/claire-denis-interview/>

Stoller, P. (2004) A Tribute to Jean Rouch, *Rouge [online]* Nº 3. Disponível a partir de [http://rouge.com.au/3/rouch\\_tribute.html](http://rouge.com.au/3/rouch_tribute.html)

Vicari, J. (2008), Colonial fictions: Le Petit Soldat and its revisionist sequel. *Jump Cut a review of Contemporary Media [online]*. Nº 50. Disponível a partir de <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/PetitSoldatDenis/>

---

## Websites

Crow, J. (2014) Watch the Films of the Lumière Brothers & the Birth of Cinema (1895), [openculture.com](http://www.openculture.com/2014/08/watch-the-films-of-the-lumiere-brothers-the-birth-of-cinema-1895.html). Disponível a partir de <http://www.openculture.com/2014/08/watch-the-films-of-the-lumiere-brothers-the-birth-of-cinema-1895.html>

Berthe, J. (2009) Glossary of Rouchian Terms Direct Cinema. *maitres-fous.net*. Disponível a partir de <http://www.maitres-fous.net/glossary.html>

Rosenbaum, J. (2016) Film Writing on the Web: Some Personal Reflections. [jonathanrosenbaum.net](http://www.jonathanrosenbaum.net). Disponível a partir de <https://www.jonathanrosenbaum.net/2016/08/49729/>

Rosenbaum, J. (1957) <https://www.jonathanrosenbaum.net/2016/08/49729/>

University of California Press Journal (s.d.) Film Quarterly. <http://fq.ucpress.edu>

---

## Websites Educativos Film Studies

Grant, C. (2011) Audiovisualcy, An online Forum for Videographic Film Studies <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>

Grant, C. (2008), Film Studies for Free <http://filmstudiesforfree.blogspot.pt>

---

## Agregadores Vídeo

Ana Riscado (2015), Vila, uma Experiência Documental [Vimeo](https://vimeo.com/131074544) [online]. Disponível a partir de <https://vimeo.com/131074544>

Ana Riscado (2016), portraits d'été

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/183014150>

Ana Riscado (2016), Decolonize The Image, Les Maîtres Beaux

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/166371440>

Ana Riscado (2016), directors shot

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/183073764>

open file (2013), Harun Farocki - Arbeiter verlassen di Fabrik (Workers leaving the factory) 1995

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/59338090>

Multiversidad Real Edgar Morin (2012) Chronique d'Un Été-090440-04122012

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/54909410>

Lee, K.B. (2014), Elements of the Essay Film.

Vimeo [online]. Disponible a partir de <https://vimeo.com/90150897>

Philippe Auguste (2015), Portraits d'Alain Cavalier - 1ère Série - 1. La Matelassière

Youtube [online]. Disponible a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=WXJkaBCfsQk>

Philippe Auguste (2015), Portraits d'Alain Cavalier - 1ère Série - 6. La Dame-Lavabo

Youtube [online]. Disponible a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=Q3JRUwA0cR4>

Okan Demir (2016) Les Maîtres Fous.

Youtube [online]. Disponible a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=podpwdMDGWo>

MediaFilmProfessor (2011), Workers Leaving the Lumière Factory (1895)

Youtube [online]. Disponible a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4>

---

## DVD

A História do Cinema Uma Odisseia Dvd 3 (2011) Dirigido por Mark Cousins. Reino Unido: Han Way Films

---

## Filmografia

Bergman, I.(1984), After The Rehearsal

Denis, C. (1999) Beau Travail

Cavalier, A. (1988), Portraits d'Alain Cavalier - 1ère Série - 6. La Dame-Lavabo

Farocki, H. (1995), Arbeiter verlassen di Fabrik (Workers leaving the factory)

Godard, J.L. (1965) Pierrot Le Fou

Rouch, J. (1953), Les Maîtres Fous



## Lista de Figuras

- Fig 1 - Still Vila, uma experiência documental: espaço
- Fig 2 - Still Vila, uma experiência documental: actor social
- Fig 3 - Still Vila, uma experiência documental: aguarela/trabalho artístico
- Fig 4, 5 e 6 – Stills O sonho da luz, o Sol do Marmeleiro, de Victor Erice (1992)
- Fig 7 - Still Pelas Sombras, de Catarina Mourão ( 2010)
- Fig 8 - Still Pedro Cabrita Reis (entrevista vídeo de apresentação exposição  
The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011)
- Fig 9 - Still portraits d' été: carteiro e vendedor de bolas de berlim
- Fig 10 e 11 - Stills portraits d' été: tenista
- Fig 12 a 16 - Still Cronique d'un Été, Jean Rouch e Edgar Morin (1961)
- Fig 17 - Stills Portraits d'Alain Cavalier 1ª série Nº 1 La Matelassière
- Fig 18 - Stills Portraits d'Alain Cavalier 1ª série Nº 11 La Rémouleuse
- Fig 19 - Still Portraits d'Alain Cavalier 1ª série Nº 6 Dame du Lavabo
- Fig 20 - Stills Workers Leaving the Factory, Harun Farocki
- Fig 21 e 22 - Stills Workers Leaving the Factory, Harun Farocki
- Fig 23 e 24 - Stills a minha companhia
- Fig 25 - Still directors shot
- Fig 26 a 27 - Stills Decolonize The Image Les Maîtres Beaux
- Fig 28 - Still Decolonize the Image Les Maîtres Beaux
- Fig 29 - Still de montagem planos À Bout de Souffle, de Jean-Luc Godard a partir de  
“A História do Cinema - Uma Odisseia” de Mark Cousins
- Fig 30 e 31 - Stills Pierrot Le Fou, de Jean-Luc Godard (1965)

## Apêndice A

### Texto Les Maîtres Fous

Chegados da savana das cidades da África Negra estes jovens tropeçam com a civilização mecânica surgindo assim conflitos e religiões novas como a de seita Haouka criada em 1927. Este filme mostra um episódio da vida dos Haouka, em Accra. Foi gravada a pedido do sacerdote Mountyeba e Moukayala, orgulhosos da sua arte. Não se proibiu nem omitiu nenhuma cena, tudo está em aberto para os queiram jogar. Este jogo violento não é mais que o reflexo da nossa civilização.

Accra, a capital da Golden Coast é sem dúvida uma Babilónia negra. Aqui chegam os homens que chegam de toda a África Ocidental, da Nigéria, de Niger, de Alto Volta, do Sudão, para viver a grande aventura que desprendem as cidades africanas. Nesta cidades o tráfico nunca cessa, o ruído nunca cessa. Em Accra a comunidade mais interessante é quiçá os Zbrama, os Sonrat e os Djerma, que vieram das regiões de Gao e de Nyamey. São estivadores no porto, são smuguli, smugglers, contrabandistas. São Kaya-Kaya, bagageiros e construtores, grass boys, fabricantes de pasto ingles, Hygiene boys, exterminadores de mosquitos, cattle boys, pastores ou vendedores de gado, nos grandes mercados de Accra e de Kumasi, Bottle boys, vendedores de garrafas velhas de cerveja, Tin Boys, vendedores de bidons vazios, timber Boys, vendedores de estruturas de madeira, gutter boys, limpeza de esgotos nas grandes cidades, Gold mine Boys, os homens das minas de ouro. E todos os dias e toda a noite, nos bares “Week-End na California” e “Week-end em Havana” ouvem-se os calipsos traídos desde as índias ocidentais. Todos os sábados e domingos os cortejos correm pelas ruas, são as Yuruba e celebram um casamento. Estas são as prostitutas Haysa que se manifestam contra os salários baixos. Estas são as pequenas irmãs de Cristo que cantam a sua fé pelas ruas.

Perante este ruído, perante esta fanfarra, os homens procedentes das tranquilas savanas do Norte devem refugiar-se nos subúrbios da cidade. Ali, todos os domingos à tarde, tem lugar cerimónias muito pouco conhecidas, em que se invocam os deuses novos, os deuses da cidade, os deuses da técnica, os deuses da força, os Haouka.

O quartel geral dos Haouka está em Accra, no Salt Market, o mercado do Sal. Aqui é onde se reúnem todos os membros da seita cada tarde depois do trabalho. Reúnem-se em torno de Mukayla

Kyri, Muakayla do Sal. Fingem que leem o jornal como Gerba com a sua camisa aos quadrados. Também jogam as cartas. Os que não tiveram uma crise desde à uma semana deitam-se a dormir indiferentes à guitarra que sonha levando os grandes ares aos Haouka.

Um domingo de manhã, em camiões de aluguer, em carros particulares, no taxi, todos os membros da seita abandonam a cidade. Deixamos a estrada principal para apanhar este caminho que provavelmente foi o primeiro caminho asfaltado de África e que hoje em dia está invadido por ervas silvestres. Depois de uma caminhada de uma hora, encontramos a concessão de Moutyeba. Moutyeba, um homem da Nigéria, plantador de cacão, é o sacerdote mais importante de todos os Haouka.

Trapos de cor pendem do céu, chamam-lhes os Union Jack, e em baixo encontra-se a estátua do governador, com os seus bigodes, o seu sabre, as suas pistolas, os seus cabelos.

A primeira parte da cerimónia consiste na apresentação de um novo membro. É um homem que está doente há um mês. Desde há um mês que sofre crises contínuas, dorme nos cemitérios, exuma cadáveres. Os homens sabem que só está possuído por um Haouka e Mukayla Kyri como seu capacete flexível, vigia-o. Ainda não pode usar um capacete colonial. Entre dois a três meses talvez se inicie mas de momento isto é só uma simples apresentação. Saca de dois fúseis de madeira, golpeia-os imitando as explosões, e ameaça os anciãos. De repente eles também entram em crise. Há que saudar o novo membro. Um deles, crente de que o que começa é uma ritual de iniciação, lança-se (vai encontro) do novo membro para bater-lhe e assim se desenrola a iniciação. Tentamos separá-los, mas o membro mais novo está muito mal. Termina a apresentação. Moutyeba pendurou no céu um novo Union Jack.

A segunda parte da cerimónia é a confissão pública. Em torno do altar de cimento armado, os Houka que são culpados, confessam-se. Este que vemos está a confessar-se. “tive relações sexuais com a mulher de um dos meus amigos, desde há 2 meses que estou impotente”. Este outro disse. “nunca uso perfume, nunca me lavo, estou sujo, não sou elegante.” Este outro diz: “Ri-me dos Haoukas, algumas vezes disse que eles não existem”. Um dos membros ofereceu um carneiro e um frango. Ao toque do apito, os Haouka colocam-se em linha seguindo do status. Os castigados vão para um lado, os que não estão para outro. Os dos ajudantes de Moutyeba seguram o frango que vai sacrificar e mexe o braço para a frente e para trás para dizer aos deuses: “Oferecemos-te este frango, nem pela frente nem para trás, mas ao meio. Derramam o sangue sobre o altar de cimento armado, e sobre um monte negro e branco, o Palácio do Governo. Os castigados cercam o grande altar coberto

de sangue. Juram não reincidir: “ Se reincidirmos pedimos aos nosso Haouka que nos castigue com a morte”. Levam os castigados para fora da concessão. Tem que ser possuídos para voltar ao círculo sagrado.

Para a purificação, Mountyeba verte um pouco de gin, asperge as arvores sagradas, os Union Jacks e o monte do Palácio do Governo. No Palácio do Governo encontramos a carta telegrama. Um programa de cinema “A Marca do Zorro”. Debaixo encontra a Secretaria Geral. Aqui é onde Mountyeba guarda os ovos dos sacrifícios. Protegidos por um sentinela, Moutyeba guarda os seus ovos, nos níveis e nos balcões do Palácio do Governo.

São 6 da manhã, está a chover. Chegou um violinista com o seu violino de uma corda e toca os ventos dos Haouka. Os homens esperam. Moutyeba dorme com a cabeça apoiada no Palácio do Governo. Estão à espera de um cão. Porque um cão? Precisamente porque é um animal que não se pode comer. Se os Haouka matam e comem um cão demonstram que são mais fortes que o resto dos homens, brancos ou negros. Preparam os fusíveis, os cintos vermelhos da autoridade, e todo está organizado ao redor do altar do sacrifício. Então começa o baile, Mountyeba abre o baile porque é necessário que todos os Haouka sejam possuídos. Os sentinelas rodeiam os bailarinos. Seguram os fusíveis de madeira ou os chicotes fabricados com as correias do ventilador do camião.

Gerba, um dos castigados, ao ouvir a musica, quer introduzir-se no círculo dos bailarinos, mas não pode lá estar porque não foi possuído . Mountyeba apanha-o nos bosques. Apanham também o impotente e os sentinelas colocam-se ao redor da concessão, golpeando os fusíveis de madeira que proíbem a entrada dos castigados. Outros sentinelas detém debaixo do seu fogo os que vão ser possuídos (na posição de pé ou deitados – os sentinelas - ).

E a possessão começa, lentamente pelo pé esquerdo e depois pelo pé direito. Sobe pelas mãos, pelos braços, pelos ombros e pela cabeça. O primeiro possuído levanta-se, é Capral Garde, o cabo da guarda. Saúda toda a gente. Depois pede fogo, fogo para se queimar, para demonstrar que não é só um homem, mas um Haouka. Perante esta saudação, um outro possuído se põe a gritar, é Gerba, um dos castigados que está entre os bosques. Gerba está pelo Haouka Samkaky, o condutor da locomotiva. Arremessando os calções, o condutor da locomotiva recolhe todos os fusíveis para o levar ao altar do sacrifício. O cabo da guarda recebeu a suas cintas vermelhas de comando e o terceiro possuído levanta-se. O Captain Malia, o capitão do mar roxo, que caminha a fazer uma Slow March, a marcha da armada britânica. A locomotiva também recebeu as suas cintas de comando. Aqui chega o quarto possuído, Madame Lokotoro, a mulher do doutor. Madame

Lokotoro faz uns gestos e recebe um vestido de mulher. O cabo da guarda continua com as suas saudações apressadas e locomotiva vai e vem do Palácio do Governo à pedra do sacrifício. Outros possuídos vão-se aproximando. Aqui Lieutenant Malia, o super tenente do mar vermelho. A sua respiração é cada vez mais difícil, revolta os olhos. Ao lado o governador aproxima-se. O super tenente pede ajuda. Aproxima-se o cabo da guarda para socorrer o governador. O governador está de pé, fala francês e insulta todo a gente. Chama o super tenente e ele faz-lhe um sinal. Ele diz: “oiço-te mas ainda não cheguei lá”. O super tenente aproxima-se para saudar o Governador. Uma mulher está caída no chão, é a Magagna, uma das rainhas das prostitutas de Accra. Está possuída por um génio feminino, Madame Salma. Madama Salma é a mulher de um dos oficiais franceses, que chegaram a Níger nos finais do século passado, o Capitão Salma. Madame Salma recebeu o vestido e o capacete colonial. Ela vai inspeccionar a nova estatua do governador e o superintendente parte um ovo na cabeça do governador. Porque um ovo? Para imitar as plumas que os imperialistas britânicos levam nos seus capacetes. Aqui temos o verdadeiro governador, no Troping de Cor, o dia de abertura da assembleia legislativa em Accra. O canhão rebenta, e entre a multidão vemos os Haouka que vieram para buscar um modelo e se bem que é a ordem é diferente aqui e lá, o protocolo é muito parecido.

O Estado Maior reúne-se para inspeccionar o Palácio do Governador. O cabo de guarda permanece à porta e o governador e o superintendente vieram a ver se o edifício se pintou de novo. Moutyeba que é o responsável, está inquieto. Se o governador se cansa receberá uma sanção: uma ovelha, uma vaca quiçá. O governador está satisfeito.

Este homem vestido de azul está possuído pelo general. O Governador insulta o General e o Capitão diz: “Eu, como governador, vou buscar o General”. O General enfadado entra em cólera “é sempre igual”, diz. “nunca fazes caso de mim, que sou o general”. O governador aproxima-se e convida-o a uma conferencia de mesa redonda. Ao general pede a sua ordem (norma), o soldado Tyémoko que se faça dano. Ele levanta-se e cumpre as ordens do seu general. Desde os bosques chegam os ultimos possuídos, o secretário geral; May Mote, o condutor de camiões e o Comandante Mougou, o comandante malvado. O comandante malvado pede desculpas ao general que ordena: “Queima-te como os demais” e o governador diz: “demonstra que és realmente o comandante malvado”. O comandante pega numa tocha pequena e o general insulta e pede-lhe que arranje uma tocha maior. O comandante arranja-a e pega fogo a sua camisa de tecido. Vemo-nos obrigados a socorrer o comandante malvado. O governador reuniu uma nova conferencia da mesa redonda, é a conferencia do frango. Chegaram todos os Haouka, há que sacrificar o cão, há que come-lo. O capitão queria fazer o sacrifício. O homem tranquilo Moukayla Kyiri degolará a besta para evitar que haja algum

acidente. O Governador diz: “Tranquilos”, e o General diz: “tranquilos”. Acabam de degolar a besta e os Haouka precipitam-se para beber o sangue directamente da garganta e a lambar a pedra. Agora Madame Doctor começa a esquartejá-lo. O capitão reúne os oficiais e pede a convocatória de uma nova conferencia. Há que decidir se este cão se vai comer cru ou cozinhado. “Nunca me fazem caso”, disse o capitão. “Sempre é igual”, insulta dos seus soldados e consegue organizar a conferencia. O capitão diz ao governador-. “Há que cozinhar este cão para podemos levar umas partes aos que não puderam vir”. May Mota, o condutor do camião, oferece-se para levar o cão. O governador diz “Haouka, olhem, vou ensinar-vos como se corta um cão antes de o cozinarmos”. O comandante malvado aconselha o governador mas não é necessário. Assim que o comandante malvado se aproxima a Moukayla Kyri, o homem tranquilo, diz: há que levar partes deste cão aos que não puderam vir. Podemos levar o caldo deste cão nestas garrafas vazias de perfume. A locomotiva continua indo e vindo desde o Palácio do Governador até à pedra do sacrifício. Incluída na frigideira a ferver, os Haouka que não temem nem o fogo nem a água a ferver, emergem as suas mãos directamente dentro do caldeirão, para cozer as partes do cão. O comandante malvado coze a maior parte, a cabeça. A locomotiva que se dá conta come uma orelha. As vísceras são também muito apreciadas, e os Haouka disputam para ver quem consegue a melhor parte. Envolvem as partes da carne nas cascas de banana e encham as garrafas vazias de perfume com caldo de cao.

É tarde. Alugámos os taxis e os camiões para passar o dia e se chega a noite temos que pagar a tarifa nocturna. Os Haouka vão-se um a um, os ajudantes conduzem-nos até ao Palácio do Governador onde terminam as suas crises.

Mas Gerba, a locomotiva, não quer ir embora. Tiram-lhe a roupa, mas não se mexe. Chama Moukayla. Grita: “Moukayla, a festa deste ano teve muito bem. No próximo ano há que fazer uma festa como esta e nós os Haouka estaremos muito contentes”. Assim de cerimónia em cerimónia se fixa e estabelece o próximo ritual. A locomotiva vai-se embora sozinha e a noite cai sobre este trapos vermelhos, sobre estas prendas destroçadas, sobre o Palácio do Governo.

No dia seguinte rumamos a Accra para ver os Haouka. No mercado do sal está o Homem Tranquilo, Moukayla Kyiri e os Haouka chegam uns atrás do outros. Aqui chega o Comandante Mounqu que retoma com Moukayla talvez um dos diálogos do dia anterior, mas hoje o comandante Mounqu já não é impotente e a sua boa amiga está muito contente. Ao lado reúne-se uma nova conferencia da mesa redonda mas desta vez n se trata de decidir se comerão o cão cozinhado ou cru simplesmente jogam as cartas. Encontramos a Madame Lokotoro, a mulher do doutor, em casa de Penjabi. Madame Lokotoro é lojista. É um rapaz um pouco afeminado que usa muita vaselina no cabelo mas

é um excelente vendedor. O Caporal de Garde tem 3 camiões, conta com o monopólio da venda de gravilha nos Serviços Públicos de Accra. O Superintendente de comando é um ladrãozeco. Acerca os seus clientes debaixo das arcadas do C.F.A.O. O General na vida quotidiana é um simples soldado. Por casualidade, em frente ao Hospital Psiquiátrico de Accra, encontramos o Estado Maior, o Governador, o condutor da locomotiva e o condutor de camiões. São trabalhadores da WaterWorks, em trabalhos de condução da água às cidades. Os que estavam castigados como Gerba raparam a cabeça, já não são impuros.

Vendo estes rostos sorridentes descobrimos que estes homens são os melhores trabalhadores da equipa water works comparando os seus rostos com aqueles horríveis do dia anterior no podemos deixar de nos perguntar se estes homens de África não conhecerão alguns remédios que lhes permitam deixar de ser anormais para sentir-se integrados no seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos

## **Apêndice B**

### Texto Beau Travail

#### Song

Under the burning, African sun  
Cochin-China, Madagascars,  
A mighty phalanx  
Hoisted up our banners  
Its motto: "Honor and Valor", makes for brave soldiers  
Its flag, that of France, is a sign of Glory

- Hello, Djibouti

Galoup (inner voice)  
Marseilles, late February  
I have time to kill now. I screwed up, from a certain point of view and viewpoints count.  
Angles of attack.  
My story is simple.  
The story of a man who left France for too long. A soldier who left the army as a sergeant  
Chefe Mestre Sargento Galoup. Sou eu. Inapto para a vida. Inapto para a vida civil

Do you fish a lot in Sicily?  
With my father, when i was a kid.  
I fished with my uncle Livio. He moved to Turin, he taught me.

Careful.  
You use bread as bait?  
Its better than cheese.  
That depends



Galoup (inner voice)

One day, a plane from France dropped off some new guys. I notice one of them who stuck out. He was thin, distant. He had no reason to be with us in the Legion. That's what I thought. I felt something vague and menacing take hold on me. Gilles Sentain was his name, the name he gave to the Legion when he signed up.

Maybe freedom begins with remorse, I heard that somewhere My muscles are rusty, I'm rusty eaten away by acid

(inner song)

Under the burning, African sun

Cochin-China, Madagascar,

A mighty phalanx

Hoisted up our banners

Its motto: "Honor and Valor"

What counts above all is discipline in the Legion,

loving one's superior, obeying him, that's the essence of our tradition

Training, guard duty, washing, ironing, time off – That's routine

Womans

How many stripes are there? 1,2,3,4...are there 13 of them?

Yes

Good, we always sit on mats with 13 stripes. We're attached to the costum.

It's a tradition. How much you are selling it for?

10.000. God Price.

Not long ago they cost between 14.000 and 16.000. Mine is 10.000.

Prices went up during the celebration. It's so cheap, what did you pay for it?

I made it myself

Bruno. Bruno Foresterier. I feel so alone when I think of my superior

I respected him a lot. I liked him. My commandant. A rumor dogged him after the Algerian war. He never confided to me. He said he was a man without ideals, a soldier without ambition. I admired him without knowing why. He knew I was a perfect legionnaire, and he did not give a damn.

Bruno. Bruno Foresterier

And there was Ali. Ali bought him his hat. Night after night, Foresterie eschewed on it, alone. With Ali or someones else or at a friend's house. I never touched those leaves. I liked to stay on edge.

Foresterier, Santan e me Galoup. Only one of us managed to stay on the family in the 13th section of the Legion.

There was something so strange that night, a sort of harbinger of things to come, of the circumstances that sent me far from the Red Sea and Djibouti. Sentain walked ahead of others. Ramadan has just began. The arcades were all lit up.

BF- My bastards are good kids

Ali – They are your only family. You're like a father looking for your sons

BF – Could be

Ali- Guess how much a colored girl costs here

BF- You're a pain, Ali.

Ali – What are you thinking?

BF – if it weren't for fornication and blood, we would not be here. That's all

In triumph they carried one of their own. One for their own.

BF- We're taught elegance in and under our uniforms. Perfect creases are part of this elegance.

Good, Coose.

Here i'm Commandt. As a watchdog, looking after your flock.

Tank Top?

Yes

What's this?

Chemise.

That's right, Chemise

Boxers?

Underwear.

Shirt.

Right.Shirt. Socks.

I can speak french

BF – Why did you join the Legion?

You know what is like in Russia. No money, no work.I was in the army there for two years. I fought for Russia But its impossible to fight just for an ideal, an ideal that keeps changing. You know what I meant?

What ideal?

I'm rumbling, ruminating. Begging for a word, a gesture.

My beautifull... Rahel?

Sentain seduced everyone. He attracted stares. People were drawn to his calmness, is openness. Deep down I felt a sort of rancor, a rage brimming. I was jealous.

Black soldier - He doesn't like you. Beware.

Where's the baklava?

You should have lit them first. We just want to eat it. Blow them out. Thanks guys, so i'm 18 years old now.

First we just heard a deafening noise. An helicopter was practicing emergency maneuvers above the sea. For a reason still unknown for the experts, it plunged head first into the sea. It was then that Sentain heroism came to the fore. One person died, Pierre the Corsican. That day, something overpowering hold of my heart. I thought about the end, the end of me. The end of Forestier.

BF – Sentain, step forward.

S – Yes, Sir.

BF – Congratulations. You did your duty. You act bravely, selflessly and levelheadedly. I'm proud of you as the entire Legion. Back in line.

S – Yes, Sir

Get in position, down up, down, milieu.

Javanese defense.

Well,going out of your way to make me squirm, but i will pull through. How about this? The game is starting to interest me, I'm going to...

You just try.

I told him to be careful about Sentain.

He answered: "You put too much faith on appearances" (para descrever a estética les maitres beaux ou a duvida ficção/etno ficção).

No, my commandant He has something on his sleeve, don't say i did not warn you.

- Careful on what you saying. Backstabbing is not in the Legion honor code.

Can I help you?

A swiss newspaper. In French. From Geneva. I don't want any that no ones read.

Feeling blue, Galoup?

No, i'm fine.

You're a Rock, the epitome of the legion. Yeha right

Keep Sentain away from Forestier. Go far from Djibouti with the guys. Set up camp. Saying we're going to repair a road.

Move it through.

Now all that is no more.

Now those mountains and deserts are just things, information stocked in my memory. Now that i'm traveling this road to the past, im sorry i was that man, that narrow-minded Legionnaire. What did I see of wild camels, of shepherds appearing from nowhere, woman in bright colors in fields of stone, all those images?

I was an arid plateau, overlooking the sea, lined with the remains of workers barracks  
We set up camp in this desolated terrain. The three volcanos, as sentinels

Legionaries! On my order! Dig!

You are bottomless pit!

Get lost, shut up faggot! I have to eat, I have to. Shut up and eat. You're a real comrade.  
Sentain, you're in such a good shape, you can clean the lavatory.

Ramandan started for three of my men. They sat to the side as we eat.

Are six onions enough? Add another one, make it tastier.

There must be a chip in Sentain's armour. We all have a trash can deep within. That's my theory  
I will kill you. Coss! Tong!  
Motherfucker. Stop it!

Galoup? Wake up, my boy?

Legionnaires! Ao meu comando, atenção! at ease.

BF – thank you legionnaire. How old are you?

Seantain – 22 anos

BF– Get along with your parents?

S – I don't have a mother or a father

BF – you know nothing about them?

S- No Sir I was found in a stairwell

BF – Found? Fuck! At least it was a nice find!

Keep at it!

I looked at the desolate Goubeth thinking my black thoughts People tell many stories about this wasteland: The devil

Hey you Muslims!

Evil Spirits, the evil eye

Spaghetti with meat sauce. It's great!

let's see your food? Delicious

That stuff look like coyote food

Where is Combé?

We went to take a leak chef?

Ele desertou do seu posto.

No, he went to take a leak, sir.

He deserted his post.

Section, on my order. Attention!at ease.

Dig. You will stop when i say. Fall out!

You will be sorry, Sentain. Believe me. I see what you're up to. We don't need guys like you here.

You re in my power. I will destroy you. I'll set my trap. The compass, the compass.

Bakka, you're not african anymore. You're a legionnaire now.

That's unfair, sir.

See you soon, sir. Say hi to the commandant for me

Sentain never came back. People said he deserted. He could easily have crossed the mountains para a Etiopia. Tierno recognized Sentans' compass. For him, Sentain fell prey to someones's ill will.

Soon Forestier summoned me. I said to him: Admit that you hate me for it.

You know the rules. You know what you were in for. You have no choice now.

Repatriation for disciplinary reasons. Court martial. You will be convicted. Your Legions days are finished. All over.

So, he is your boyfriend? Yes.

How are things between you?

We get along well.

Are you smiling? You make me laugh

Good bye and good riddance, Frenchie. Don't ever come back.

Song:

But the Legion must be off, be off

be off to go a-fighting

Jeannie I will be coming home.

No question about it

But the bullets, all around me

Know no laws

Lost, Lost

“serve the good cause and die”